

# کلام غالب کا لسانی و اُسلوبیاتی مطالعہ

نبیلہ ازہر

مجلس ترقی ادب، لاہور

عبداللہ غوری

منجنگ ڈائزکٹر: حسنین سیالوی

میری گلاب پرائیمری

کوہ میں شامل ہونے کے لیے واٹس ایپ کیجئے

03478848884



کلامِ غالب

کا

لسانی و اُسلوبیاتی مطالعہ

از

نبیلہ ازہر



مجلسِ ترقیِ ادب

کلب روڈ، لاہور

ویب سائٹ: [www.mtalahore.com](http://www.mtalahore.com)

جملہ حقوق محفوظ

(میرزا اسد اللہ خاں غالب کے ایک سو پچاس ویں سال وفات کی مناسبت سے)

کلام غالب کا لسانی و اسلوبیاتی مطالعہ

از نبیلہ ازہر

طبع اول: فروری ۲۰۱۹ء / جمادی الاول ۱۴۴۰ھ

تعداد: ۶۰۰

ناشر :	ڈاکٹر تحسین فراقی
	ناظم مجلس ترقی ادب، لاہور
مطبع :	مکتبہ جدید پریس، لاہور
قیمت :	۶۰۰ روپے
فون :	99200856 ، 99200857
ای میل :	majlista2014@gmail.com

یہ کتاب محکمہ اطلاعات و ثقافت حکومت پنجاب کے تعاون سے شائع ہوئی۔

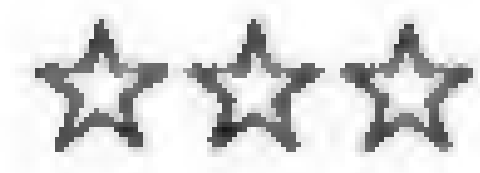


## فہرست ابواب

۷	پیش لفظ	-
۱۳	لسان، لسانیات اور لسانیاتی تنقید	باب اول:
۱۴	لسانیات کیا ہے؟	-
۱۸	لسانیات کا منصب و مقاصد	-
۲۱	لسانی مطالعے کی حدود و مناہج	-
۴۱	اردو زبان میں لسانیات کے جدید رجحانات	-
۴۷	لسانیاتی تحقیق پر ایک نظر	-
۵۸	حوالہ جات	-
۶۱	اُسلوب، اُسلوبیات اور اُسلوبیاتی تنقید	باب دوم:
۶۲	اُسلوب کیا ہے؟	-
۷۴	تشکیل اُسلوب کے بنیادی عناصر	-
۸۶	اُسلوبیات اور اُسلوبیاتی تنقید و مطالعے کی حدود	-
۹۵	اُسلوبیاتی اندازِ نقد پر اعتراضات	-
۹۹	اُسلوبیاتی تحقیق و تنقید کی ادبی روایت	-
۱۰۴	حوالہ جات	-
۱۰۹	کلامِ غالب کا لسانی مطالعہ	باب سوم:
۱۱۰	عہدِ غالب کا لسانی پس منظر	الف:
۱۱۸	غالب کا لسانی شعور	ب:
۱۲۱	فرہنگ و فنِ لغت نویسی سے دلچسپی	-
۱۲۷	قواعدِ زبان اور صرفی و نحوی مسائل پر نظر	-
۱۳۰	یائے تہمتی اور ہمزہ	-

۱۳۱	تذکیر و تائید کے مباحث	-
۱۳۳	واحد جمع کے قواعد	-
۱۳۵	صفت و موصوف	-
۱۳۵	فصاحت و بلاغت	-
۱۳۶	رموزِ املا	-
۱۳۷	علم عروض پر نظر	-
۱۳۹	اشتقاقیات	-
۱۴۰	غالب کے لسانی اجتہادات	ج:
۱۴۰	اعلانِ نون سے اخفائے نون تک	-
۱۴۳	سابقہ و لاحقہ	-
۱۵۲	تشبیہات و استعارات	-
۱۶۳	کنایاتی اسلوب اور رمزِ بلیغ	-
۱۷۰	روزمرہ و محاورہ	-
۱۸۰	حوالہ جات	-
۱۸۹	کلامِ غالب کا اُسلوبیاتی مطالعہ	باب چہارم:
۱۹۳	جزو الف: غالب کا لفظیاتی مطالعہ	-
۱۹۸	صناع لفظی اور کلامِ غالب	-
۲۱۲	رعایت لفظی اور کلامِ غالب	-
۲۱۷	کفایت لفظی	-
۲۲۳	تمثیلی الفاظ	-
۲۳۱	کلیدی، تمثیلی اور علامتی الفاظ	-
۲۶۸	جزو ب: کلامِ غالب کا معنیاتی مطالعہ	-
۲۷۷	صناع بدائع معنوی اور کلامِ غالب	-
۲۹۲	پہلوداری / ذو معنویت	-
۳۰۳	اختراعی تراکیب کی معنی خیزی	-
۳۲۱	جزو ج: کلامِ غالب کا صوتیاتی مطالعہ	-

۳۲۹	کلامِ غالب کے صوتیاتی محاسن	-
۳۴۶	کلامِ غالب کے عروضی اجتہادات	-
۳۶۷	نظامِ ردیف و قوافی	-
۳۷۸	کلامِ غالب میں تکرارِ صوت	-
۴۰۱	صرفیات و نحویاتِ کلامِ غالب	جزو د:
۴۰۳	عہدِ غالب کا صرفیاتی و نحویاتی پس منظر	-
۴۰۹	صرفیاتِ کلامِ غالب	-
۴۱۰	مفرد الفاظ کی جدت	-
۴۱۶	اسم، فعل، حرف	-
۴۳۴	حروف کا بیان	-
۴۵۰	نحویاتِ کلامِ غالب	-
۴۸۹	حاصلِ مطالعہ	باب پنجم:
۴۹۹	کتابیات	-





## پیش لفظ

زمانے کا ارتقا تغیر و تبدل سے مشروط ہے۔ مسائلِ زیست کی نوعیت کے ساتھ ساتھ فکر و نظر کے زاویے اور سوچ کے پیرائے تبدیل ہو رہے ہیں۔ نئے ادبی رجحانات اور تحقیقی و تنقیدی تناظرات متعارف ہو رہے ہیں، بالخصوص لسانیات و اسلوبیات کی روشنی میں زبان و ادب کا مطالعہ سائنسی بنیادوں پر کیا جا رہا ہے تاکہ ارتقائے زبان اور مسائلِ اسلوب کی تفہیم بہتر طور پر کی جاسکے۔ ایسے میں غالبِ صدرنگ کے نئے رنگ دریافت کرنا اور انہیں لسانیات و اسلوبیات کے جدید تنقیدی تناظر میں پرکھنا ایک دلچسپ ادبی مشغلے سے کسی طور کم نہیں۔ بلاشبہ ہر عہد کا قاری اپنے ذوقِ تجسس اور علم و تجربے کی روشنی میں کلامِ غالب کو از سر نو پڑھنا اور سمجھنا چاہتا ہے۔ چنانچہ جب راقم الحروف کی کلاسیکی ادبیات و غالبیات سے دلچسپی کو مد نظر رکھتے ہوئے موضوعِ مقالہ یعنی ”کلامِ غالب کا لسانی و اسلوبیاتی مطالعہ“ تفویض ہوا تو خوشی کے ساتھ ساتھ یہ فکر بھی دامن گیر ہوئی کہ اس بسیط موضوع سے انصاف کیوں کر ہو سکے گا؟ کہیں گنجینہٴ لفظ و معنی کی گرہ کشائی میں بات مزید الجھ نہ جائے، اشکال و ابہام کا عیب نہ در آئے، مقالہ بے جا ضخامت کی حدود میں داخل نہ ہو جائے... غالب جیسی دیوبہیکل شخصیت کے سامنے اپنی کم مائیگی کا احساس کچھ اور بھی بڑھ گیا اور ہوا بھی یہی کہ اس طلسماتی اندازِ بیان کی تہہ تک پہنچنا مشکل ہو گیا۔ بارہا قدم ڈمگائے اور مایہ ناز غالب شناسوں کی چراغِ فکر سے اکتسابِ نور کیا تاہم بہت کچھ جان لینے اور تحریر کر لینے کے بعد بھی تشنگی برقرار رہی۔ گویا: ع

حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

کلامِ غالب کے لسانی و اسلوبیاتی مطالعے کے لیے جو پہلو منتخب کیے وہ سب اپنی جگہ اتنے بسیط و ہمہ گیر تھے کہ ہر پہلو جدا گانہ اور مکمل تحقیق کا متقاضی نظر آیا۔ کلامِ غالب کی انہی مشکلات کے باعث اکثر یہ مفروضہ بھی سامنے آیا کہ غالب پر اس قدر شد و مد سے تحقیقی و تنقیدی سرمایہ فراہم ہو چکا ہے کہ اب مزید کچھ کہنے سننے کی گنجائش موجود نہیں لیکن میرے نزدیک مطالعہٴ غالب کو کسی ایک منزل پر چھوڑ دینا تحقیقِ غالب کے امکانات کی راہیں مسدود کرنے اور غالبِ نہیں کے آگے بند باندھنے کے مترادف ہوگا۔ غالب کی شاعری میں فکرِ امروز سے زیادہ فکرِ فردا کی کار فرمائی ہے۔ اس لیے ہر زمان و ہر نسل کلامِ غالب کی سحر کاری کی تفہیم کا حق رکھتی ہے۔ وہ زندگی کے شاعر تھے اور زندگی کے بدلتے ہوئے منظر نامے میں ان کی شاعری بھی ایک نیا جنم لیتی محسوس ہوتی ہے۔ پروفیسر محمد حسن نے درست لکھا ہے کہ:

”غالب وہ آئینہ ہے جس میں صدیاں اپنا چہرہ دیکھتی ہیں۔ ہر بڑا شاعر مختلف ادوار کے ہاتھ

میں آئینہ دیتا ہے اور اس آئینے میں وہ تصویریں ابھرتی ہیں جو وہ دور دیکھنا چاہتا ہے۔<sup>۱</sup>  
گزشتہ صدیوں کے آئینے میں دیکھیں تو مطالعہ غالب کا تناظر ہر دور میں تبدیل ہوتا رہا ہے اور  
غالب کی شاعری کو ہر عہد کے ادبی رویوں، رجحانات اور تحریکوں کے پس منظر میں پڑھا اور سمجھا جاتا رہا  
ہے۔ عہد سرسید میں اصلاحی تحریکیں زور پکڑ رہی تھیں اور ”نیچرل شاعری“ کی اصطلاح وضع کر کے شعر کو  
اصلاح معاشرہ کا وسیلہ ٹھہرایا جا رہا تھا۔ چنانچہ حالی ”یادگار غالب“ میں اپنے استاد کی قد آور شخصیت سے  
مرعوب ہونے کے باوجود یہ کہتے نظر آئے کہ:

”مرزا کی لائف میں کوئی مہتمم بالشان واقعہ ان کی شاعری و انشا پردازی کے سوا نظر نہیں

آتا۔۔۔“<sup>۲</sup>

انیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں غزل کا وجود ہی خطرے میں پڑ گیا لیکن ہر زمانہ غالب کی  
ندرست تخیل و طرفی اسلوب کا معترف رہا۔ یہاں تک کہ علامہ اقبال نے بھی غالب کو اپنا روحانی پیشوا تسلیم  
کیا اور نظم ”مرزا غالب“ میں انھیں زبردست خراج تحسین پیش کیا۔

عبدالرحمن بجنوری نے دیوان غالب کو عظمت میں الہامی کتابوں کے ہم پلہ قرار دیا۔ رومانویت  
کے علم برداروں نے غالب کی انا پرستی اور جدت پسندی کی روشنی میں انھیں رومانی گردانا، ترقی پسندوں  
نے نوائے غالب میں انقلاب کا آہنگ تلاش کیا، سیکولر ذہنیت کے حامل لوگوں نے غالب کی وسیع  
المشربی اور انسان دوستی کا راگ الاپا تو وجودیوں کو غالب کی سخت کوشی اور تنہائی پسندی میں اپنا رنگ دکھائی  
دیا، صوفیہ نے ”صریر خامہ“ میں ”نوائے سروش“ اور ”نالہ ناقوس“ کی صدائیں سنیں۔ نفسیاتی دبستان تنقید  
سے وابستہ ناقدین نے ان کی شخصیت کی زکسیت اور انا پرستی کو موضوع بحث بنا کر کلام غالب کی نئی  
توجیہات پیش کیں۔ علامت پسندی کی تحریک نے مقبولیت حاصل کی تو کلام غالب سے تشکیک، رمز و ایما  
اور ابہام کے پہلو تلاش کیے جانے لگے۔ لسانیات، اسلوبیات، ساختیات اور پس ساختیات جیسے علمی و  
تنقیدی رویے مقبول ہوئے تو کلام غالب نقد و نظر کی اس جدید کسوٹی پر پرکھا جانے لگا۔ کلام غالب کی  
صوتیات کا تعین کرنے کے لیے اصوات شماری پر زور دیا جانے لگا تو کبھی لفظ شماری میں ذہنی توانائیاں  
صرف ہوئیں۔ الغرض دیوان غالب ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہر دور کا متجسس قاری اپنے تفکر کا عکس  
دیکھنے کا خواہش مند نظر آیا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ غالب شناسی کے تناظرات یونہی ہر دور میں تبدیل ہوتے  
رہیں گے، بقول ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی:

”ہر زمانہ شعرائے سلف کو اپنے طریقے سے پڑھتا ہے۔ ہر زمانے کی ترجیحات مختلف ہوتی

۱- محمد حسن، پروفیسر، مضمون غالب صدیوں کے آئینے میں، مشمولہ جہات غالب مرتبہ ڈاکٹر عقیل احمد، غالب

اکیڈمی، نئی دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۲۳۔

۲- حالی، یادگار غالب، ص ۵۔

ہیں اور ہر زمانہ اپنے ذوق کے مطابق اشعار اور شعرا کی درجہ بندی کرتا ہے۔ بڑے شاعر کے اکثر اشعار پر ہر زمانے میں اتفاق رائے کے باوجود ان اشعار کی معنویت اور مختلف اشعار کے مابین قبولیت اور ترجیح بھی مختلف ہوتی ہے۔“ ۲

صرف یہی نہیں بلکہ بعض اوقات ایک ہی موضوع پر لکھنے والے دو اشخاص کا اسلوب اور ترجیحات بھی یکسر مختلف ہوتی ہیں۔ راقم الحروف نے اس تحقیقی مقالے کو پانچ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ چونکہ اس مقالے کے کلیدی مباحث کا تعلق لسانیات اور اسلوبیات سے ہے لہذا ابتدائی دو ابواب مبادیات لسانیات و اسلوبیات پر مبنی ہیں۔

باب اول ”لسان، لسانیات اور لسانیاتی تنقید“ کے زیر عنوان قائم کیا گیا ہے جس میں لسانیات کے بنیادی مباحث یعنی لسانیات کے تصور کی توضیح، لسانی مطالعے کی حدود، منصب اور مقاصد، علم لسانیات کی مختلف شاخوں اور دیگر علوم سے تعلق و اشتراک کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ زبان سے متعلق دیگر مسائل مثلاً روزمرہ و محاورہ، ضرب الامثال، مرادفات، لسانی و معنوی تغیرات، اشتقاقیات، متروک، دخیل اور غریب الفاظ اور دیگر صرف و نحوئی امتیازات کی نشان دہی کی گئی ہے نیز اردو زبان و ادب میں لسانیاتی تحقیق و تنقید کی روایت کا اجمالی جائزہ لیا گیا ہے تاکہ اس تجزیاتی مطالعے کی روشنی میں غالب کے لسانی کمالات کو بہتر انداز میں سمجھا جاسکے۔

باب دوم بعنوان ”اسلوب، اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید“ میں تصور اسلوب کی توضیح کے ساتھ ساتھ تشکیل اسلوب کے بنیادی عناصر، اسلوبیاتی تنقید اور مطالعے کی حدود پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ نیز اسلوبیاتی تنقید پر کیے جانے والے اعتراضات کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔ اس باب کے آخر میں اسلوبیاتی تحقیق و تنقید کی ادبی روایت کا مختصر جائزہ لیا گیا ہے۔

ابتدائی دونوں ابواب اصل موضوع تک رسائی کا سفر آسان بنانے میں پل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہی مباحث کی روشنی میں غالب کے لسانی اجتہادات و اسلوبیاتی امتیازات کا تعین ممکن ہے تاہم ان ابواب میں تفصیل کی بجائے اختصار سے کام لیا گیا ہے۔

باب سوم یعنی ”کلام غالب کا لسانی مطالعہ“ کے تین جزو ہیں۔ جزو ”الف“ میں عہد غالب کے لسانی پس منظر پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالی گئی ہے۔ جزو ”ب“ میں غالب کے غیر معمولی لسانی شعور کا تجزیہ مکاتیب غالب کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ غالب کے خطوط سے وہ اقتباسات اخذ کیے گئے ہیں جن سے غالب کی زبان دانی اور زبان سازی عیاں ہے، فرہنگ و فن لغت سے دلچسپی، معرکہ قاطع برہان، قواعد زبان، اشتقاقیات، صرف و نحوئی مسائل، علم عروض، تذکیر و تانیث، واحد جمع، اسما و صفات، فصاحت و بلاغت،



روزمرہ محاورہ اور عربی و فارسی کے لسانی امتیازات کی بابت غالب ایک واضح نقطہ نظر رکھتے تھے۔ جزو ”ج“ میں دیوان غالب کی روشنی میں غالب کے لسانی اجتہادات، روزمرہ و محاورہ، رمز و کنایہ، سابقہ لاحقہ، تشبیہات و استعارات، ترکیب سازی اور دیگر لسانی تسکیلات کا احاطہ کیا گیا ہے۔

باب چہارم یعنی ”کلام غالب کا اُسلوبیاتی مطالعہ“ اُسلوبیات اور اُسلوبیاتی تنقید کے جدید تر تناظر میں تحریر کیا گیا ہے۔ اُسلوبیاتی مطالعے کے بنیادی مراحل کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس باب کو مزید چار ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے یعنی:

الف: لفظیات کلام غالب (Morphological Study of Ghalib)۔

ب: معنیات کلام غالب (Semantical Study of Ghalib)۔

ج: صوتیات کلام غالب (Phonological Study of Ghalib)۔

د: صرفیات و نحویات کلام غالب (Syntactical Study of Ghalib)۔

یہاں اُسلوبیات کے مغربی تصور سے صرف نظر کرتے ہوئے مطالعہ غالب کو محض لفظ و صوت شماری تک محدود کرنے اور ادب کو اعداد و شمار کی سائنس بنانے سے پہلو تہی کی گئی ہے اور غالب کے مطالعہ اُسلوب کو مشرقی شعریات کی صدیوں پرانی روایات کی روشنی میں تحریر کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی جو مشرقی و مغربی شعریات پر گہری نظر رکھتے ہیں، مطالعہ غالب کے سلسلے میں ان کا نقطہ نظریہ ہے کہ:

”مشرقی شعریات، مشرقی تہذیب اور مشرقی نظریہ کائنات (Word View) سے ہمدردی اور واقفیت کے بغیر غالب کا مطالعہ ممکن نہیں ہو سکتا... غالب کے بارے میں بہت لکھا گیا ہے لیکن ان کا حق ادا ہونا اسی وقت شروع ہو گا جب انھیں کلاسیکی اور جدید دونوں تصورات کی روشنی میں بہ یک وقت پڑھا جائے۔“ ۳

غالب لفظ و معنی کے گہرے اشتراک پر یقین رکھتے تھے۔ الفاظ کی کثرت کی جاسکتی ہے لیکن ہر لفظ کے پس پردہ جو کثیر المعنویت اور تہ داری ہے، تخیل کی بلند پروازی اور ذہن و معنویت ہے اس کا اعداد و شمار کیوں کر ممکن ہے۔ یہ تحقیقی مقالہ رقم کرتے ہوئے غالب کا درج ذیل شعر مفروضہ تحقیق کے طور پر سامنے رہا:

گنجینہ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے

جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

تفہیم غالب کے امکانات لا محدود اور طلسماتی انداز بیان کی خوبیاں بے پایاں ہیں۔ کفایت لفظی اور محذوف جملوں کے شوق میں غالب ہنا الفاظ کے بھی بہت کچھ کہہ جاتے ہیں۔ غالب اپنی شاعری میں لفظ کے استعمال کے نوع بہ نوع امکانات بروئے کار لائے ہیں۔ ”لفظیات کلام غالب“ میں صنائع

بدائع لفظی، رعایات لفظی، کفایت لفظی، تلمیحی الفاظ کی جدت، کلیدی، تمثیلی اور علامتی الفاظ کا تجزیہ شعری حوالوں کے توسط سے کیا گیا ہے۔

غالب کے نزدیک شاعری قافیہ پیائی نہیں بلکہ معنی آفرینی ہے، چنانچہ ”معنیات کلام غالب“ میں اوزان صنائع بدائع معنوی کی نشان دہی کی گئی ہے جن کے استعمال سے غالب کے کلام کی فکری سطح اور معنوی گہرائی میں اضافہ ہوا ہے۔ وفور معنی کے لیے غالب نے مختلف پیرائے اختیار کیے ہیں، جدت مضامین، خیال بندی کے ساتھ ساتھ ذومعنویت سے کام لیا ہے، نت نئی تراکیب اختراع کی ہیں۔ غالب کے یہاں معنیاتی توسیع کا نظام اس قدر پھیلا ہوا ہے کہ تشبیہات و استعارات ہوں یا ساقی لائحے، محاورات و تلمیحات ہوں یا تہ داری و ذومعنویت یا دیگر لسانی مہارتیں سب کا مقصد شعر کی معنوی سطح کو جدت و ندرت سے مالا مال کرنا ہے، یہاں قاری الجھ کر رہ جاتا ہے کہ کس کس پہلو پر گرفت کرے۔ اسلوبیاتی مطالعے کا جزو ”ج“ غالب کی صوتیات سے دلچسپی پر مبنی ہے۔ غالب آہنگ شعر اور موسیقیت پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان کی فنی بالیدگی کا ثبوت یہ ہے کہ وہ شاعری کے صوتی محاسن اُجاگر کرنے کے لیے کہیں عروضی اجتہادات سے کام لیتے ہیں اور مترنم اوزان و بحر، ردیف و قوافی کی ہم آہنگی، تکرار لفظی اور الفاظ کے دروبست سے غنائیت و شعریت کا اہتمام کرتے ہیں۔ اکثر وہ ایسے غنائی مصوٰتے بروئے کار لاتے ہیں کہ شعر پر نغمے کا گمان گزرتا ہے۔

اسلوبیاتی مطالعے کا جزو چہارم ”صرفیات و نحویات کلام غالب“ پر محیط ہے۔ وہ شاعری کو قواعد کا تابع نہیں بناتے بلکہ صرفی و نحوی سطح پر نت نئی تبدیلیاں متعارف کرواتے ہیں۔ صرفیات یعنی مفرد الفاظ کی جدت سے لے کر نحویات یعنی مرکب جملوں کی ندرت تک کلام غالب گنجینہ معنی کا ایک طلسم ہے۔ انھوں نے ایک پختہ کار ماہر لسان کی طرح اردو زبان کی ترقی کی رفتار کو تیز کر دیا۔ ان کی شاعری کا ایک ایک مصرع اور ایک ایک لفظ بے شمار لسانی امکانات کا امین اور محتاج تحقیق ہے۔

باب پنجم ”حاصل مطالعہ“ کے زیر عنوان ہے جس میں ابواب گزشتہ کے چیدہ چیدہ نکات کا اجمالی جائزہ لیا گیا ہے اور نتائج فکر کی نشان دہی کی گئی ہے۔

یہاں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ یہ لسانی و اسلوبیاتی مطالعہ غالب کے اردو دیوان کی روشنی میں تحریر کیا گیا ہے۔ مقالے میں بطور مثال پیش کیے گئے تمام تراشعار کے حوالے درج کیے گئے ہیں۔ اشعار کی صحت کا تعین کرنے کے لیے دیوان غالب بہ تصحیح متن و ترتیب مولانا حامد علی خاں اردو دیوان غالب جدید المعروف نسخہ حمید یہ سے مدد لی گئی ہے۔ جبکہ خطوط کے حوالہ جات کے سلسلے میں ”خطوط غالب“ مرتبہ غلام رسول مہراور ”غالب کے خطوط“ مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم کی جلد اول تا پنجم سے استفادہ کیا گیا ہے۔

مقالہ ”کلام غالب کا لسانی و اسلوبیاتی مطالعہ“ ایک طالب علمانہ تحقیقی کاوش ہے۔ اس بسیط موضوع کو جامعیت کے ساتھ ایک مقالے کی صورت میں سمیٹ لینا آسان نہیں تھا لہذا اس مقالے میں پیش کیے گئے افکار و خیالات میں بہر صورت اصلاح اور بہتری کی گنجائش موجود ہے۔ اس مطالعے کی روشنی میں غالب کے مکاتیب نیز دیگر کلاسیکی و جدید شعرا کے لسانی و اسلوبیاتی مطالعات کا امکان موجود ہے بالخصوص تحقیق غالب کا حق ادا ہونا ہنوز باقی ہے۔

اس تحقیقی مقالے کو پایہ تکمیل تک پہنچانے میں رب العزت کا فضل و کرم شامل حال رہا۔ والد کی علم دوستی اور ماں کی حوصلہ افزا دعائیں ہر لمحہ میرے ساتھ رہیں۔ صدر شعبہ اردو ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر، ڈاکٹر ارشد محمود ناشار، ڈاکٹر محسنہ نقوی اور ڈاکٹر نجیہ عارف نے فراہمی کتب کے سلسلے میں بھرپور معاونت کی۔ میں تہہ دل سے سب کی مشکور ہوں۔

میں اپنی خوش قسمتی پر جس قدر ناز کروں کم ہے کہ مجھے اس مرحلہ تحقیق و تدقیق میں ڈاکٹر تحسین فراقی جیسے معتبر غالب شناس اور عظیم المرتبت استاد کی رہنمائی کی سعادت حاصل ہوئی۔ آپ نے اپنی بے پایاں علمی و ادبی اور پیشہ ورانہ مصروفیات کے باوصف ہمیشہ نہایت فراخ دلی سے میرے سوالوں کے عالمانہ جوابات دیے، مجھے صحیح اور غلط کا شعور بخشا اور میری غلطیوں کی اصلاح کی۔ میری اس طالب علمانہ کاوش میں اگر آپ کا فیضان نظر شامل نہ ہوتا تو منزل تک رسائی ممکن نہ تھی۔ آپ کا بے حد شکریہ۔

میں بے حد شکر گزار ہوں کہ جناب محبوب عالم صاحب نے غیر معمولی مہارت اور خندہ پیشانی سے اس مقالے کو کمپوز کیا اور بار بار کی اصلاح کی زحمت گوارا کی۔

میں اپنے اہل خانہ، والدین، بچوں سید جنید احمد، سید عبید احمد بخاری اور رفیق حیات سید سجاد احمد بخاری کا بھی خصوصی طور پر شکریہ ادا کرنا چاہتی ہوں جنہوں نے نہ صرف میری اس علمی مصروفیت کو خندہ پیشانی سے گوارا کیا بلکہ اپنے مخلصانہ تعاون سے اس راہ کی دشواریوں کو سہل بنایا۔

نبیلہ ازہر



## باب اوّل: لسان، لسانیات اور لسانیاتی تنقید

- لسانیات کیا ہے؟
- لسانیات کا منصب و مقاصد
- لسانی مطالعے کی حدود و مناج
- لسانیات کے جدید رجحانات
- لسانیاتی تحقیق و تنقید کی ادبی روایت
- حوالہ جات

## لسانیات کیا ہے؟

زبان اللہ تعالیٰ کی عطا کردہ بیش بہا نعمتوں میں سے ایک ہے۔ ابتداء سے آفرینش ہی سے اللہ تعالیٰ نے انسان کو قوت کو یائی یعنی بولنے کی قوت و صلاحیت بخشی ہے۔ جب غارِ امان میں حضرت آدم علیہ السلام پر پہلی وحی نازل ہوئی تو اس کے اولین الفاظ بھی یہی تھے کہ:

اقْرَأ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ

ترجمہ: پڑھ اپنے رب کے نام سے جس نے تجھے پیدا کیا۔

غالباً انسان کو حیوانِ ناطق ہونے کی بنا پر ہی اشرف المخلوقات کا شرف حاصل ہوا۔ زبان ہی کی بدولت وہ اپنے احساسات و جذبات، تصورات و خیالات اور ماضیِ انصر کے ابواب پر قادر ہے۔ تنقیر کے مقابلے میں تحریر یعنی لکھ کر خیالات کی ترسیل کا رواج بہت بعد میں ہوا۔ تاہم زبان یا ”لسانیات“ کی اصطلاح کی کوئی جامع و مانع تعریف پیش کرنا خاصا دشوار ہے۔ تاہم مختلف صاحبانِ علم و فکر کے افکار و خیالات کی روشنی میں ہم زبان کی گونا گوں صفات کا تعین ضرور کر سکتے ہیں۔

لغوی اعتبار سے لسانیات عربی زبان کے لفظ ”لسان“ سے مشتق ہے جس کے معنی گوشت کا بکرا ہے جو دانتوں کے درمیان رہتا ہے یعنی زبان۔ لسانیات یعنی ”زبان کا علم“ جس زبان کی اصلیت، ماہیت، اس کے دائرہ کار اور دیگر لسانی مسائل کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔ فارسی میں لسانیات کو ”زبان شناسی“ انگریزی میں فلا لوجی (Philology) اور ہندی میں ”بولی گیان“ کا نام دیا جاتا ہے۔ لسانیات کو بحیثیت علم زبان جانچنے سے پیشتر دیکھنا ہوگا کہ زبان کے کیا اوصاف و وظائف ہیں اور زبان سے لسانیات تک کا سفر کیوں کر طے کیا جاسکتا ہے۔

مولانا محمد حسین آزاد زبان کی تعریف اپنے مخصوص انداز میں کچھ اس طور کرتے ہیں:

”میرے دوستو! زبان حقیقت میں ایک معمار ہے کہ اگر چاہے تو باتوں باتوں میں ایک مکہ فولادی تیار کر دے جو کسی توپ خانے سے نہ ٹوٹ سکے اور چاہے تو ایک بات میں اسے خاک میں ملادے، جس میں اسے ہاتھ ہلانے کی بھی ضرورت نہ پڑے۔ زبان ایک جادوگر ہے جو کہ ظلمات کے کارخانے الفاظ کے مستروں سے تیار کر دیتا ہے اور جو مقاصد چاہتا ہے ان سے حاصل کر لیتا ہے۔ وہ ایک نادر مرثعہ کار ہے کہ جس کی دستکاری کے نمونے کبھی شاہوں کے سروں کے تاج اور کبھی شہزادوں کے نو لکے ہار آداتے ہیں، کبھی علوم و فنون کے خزانوں سے زرد جوہر اس کی قوم کو مال مال کرتے ہیں۔ وہ ایک پالاک منار ہے جو ہوا پر گرہ لگاتا ہے اور دلوں کے قفل کھولتا اور بند کرتا ہے یا مصور ہے کہ نظر کے میدان میں مرثعہ کھینچتا ہے یا آوا میں گلزار کھلاتا ہے اور اسے پھول، گل،

طوبی و بلبل سے سجا کر تیار کر دیتا ہے۔“<sup>۱</sup>  
محمد حسین آزاد زبان کی صوتی اور نطقی خصوصیات کی نشاندہی کرتے ہوئے ”نخن دان فارس“ میں

رہنم طراز ہیں:

”زبان وہ اظہار کا وسیلہ ہے کہ متواتر آوازوں کے سلسلے میں ظاہر ہوتا ہے جنہیں تقریر یا سلسلہ الفاظ یا بیان یا عبارت کہتے ہیں۔ اسی مضمون کو ایک شاعرانہ لطیفے میں ادا کرتا ہوں کہ زبان ہوائی سواریاں ہیں جن میں ہمارے خیالات سوار ہو کر دل سے نکلتے ہیں اور کانوں کے رستے آوروں کے دماغوں میں پہنچتے ہیں۔ اس سے رنگین تر مضمون یہ ہے کہ جس طرح تصویر اور تحریر قلم کی دستکاری ہے جو آنکھوں سے نظر آتی ہے، اسی طرح تقریر ہمارے خیالات کی زبانی تصویر ہے جو آواز کے قلم نے ہوا پر کھینچی ہے۔ وہ صورت ماجرا، کام، مقام اور ساری حالت کانوں سے دکھائی ہے۔“<sup>۲</sup>  
پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی زبان کو اظہار خیال کا وسیلہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”زبان تخیل اور خیال کو ظاہر کرنے یا مطلب ادا کرنے کا ذریعہ ہے... ہمارا مقصد مطلقہ کے ذریعے اظہار خیال سے ہے جس کا تعلق آواز سے ہے۔“<sup>۳</sup>

ڈاکٹر محی الدین قادری زور، جنہیں مغرب کے مشہور ماہرین لسانیات سے براہ راست استفادے کا شرف حاصل ہوا، زبان کی بابت لکھتے ہیں:

”زبان خیالات کا ذریعہ ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ لفظوں اور فقرہوں کے توسط سے انسانوں کے ذہنی مفہوم و دلائل اور ان کے عام خیالات کی ترجمانی کرے... زبان کی واضح تعریف ان الفاظ میں کی جاسکتی ہے کہ زبان انسانی خیالات اور احساسات کی پیدا کی ہوئی ان تمام عضوی اور جسمانی حرکتوں اور اشاروں کا نام ہے جن میں زیادہ تر قوت کوئی شامل ہے اور جن کو ایک دوسرا انسان سمجھ سکتا ہے اور جس وقت چاہے اپنے ارادے سے دہرا سکتا ہے۔“<sup>۴</sup>

محمد ہادی حسین کے خیال میں زبان علامتوں کا ایک نظام ہے جو انسانوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہوتا ہے یا بن سکتا ہے۔ ان کی رائے میں:

”زبان ایک آئینہ ہے جس میں تخیل کی روشنی آب و تاب کے ساتھ پرتوانگن ہوتی ہے۔“<sup>۵</sup>

امریکہ کے مشہور ماہرین لسانیات برنارڈ بلاک اور جارج ایل ٹریگر "Outline of Linguistic Analysis" میں زبان کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”زبان اختیاری نطقی علامتوں کا ایک نظام ہے جس کے ذریعے سے کسی سماجی گروہ میں

باہمی معاونت اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے۔“<sup>۶</sup>

مغرب میں انیسویں صدی کے اوائل ہی سے ”لسانیات“ کی سائنسی حیثیت کی طرف توجہ دی جانے لگی اور لسانیات کے منصب، مقصد، وسعت، حدود اور طریق مطالعہ کے تعین کے لیے زبان کی ماہیت اور حقیقت پر غور و فکر ہونے لگا چنانچہ زبان کی تعریف کی طرف خاطر خواہ توجہ دی گئی۔ اس سلسلے



میں چند معروف تعریفوں کا ذکر بے محل نہ ہوگا:

”زبان محدود منطقی آوازوں کا مجموعہ ہے جس میں اظہار کی غرض سے تنظیم پیدا کی جاتی ہے۔“

(Croce)

”زبان روایتی علامتوں کا ایک نظام ہے جو کسی بھی وقت اختیاری طور پر مسند مات کے تحت

وضع کیا جاسکتا ہے۔“ (Ebbngraus)

”زبان خیالات کے ابلاغ کی ایک قسم نہیں بلکہ ایک طرح کا سوچنے کا عمل ہے۔ ایک وسیلہ

ہے سوچنے کا جو انسان ہی سے مختص ہے۔“ (Bredmann)

”زبان صحیح معنوں میں نظری زبان کا آرٹ ہے کیونکہ وہ اس کا خارجی اظہار کرتی

ہے۔“ (Hegel)

”زبان اُن علامتوں کا ایک ڈھانچا ہے جن کی مدد سے خیالات اور حقائق کو بیان کیا

جاتا ہے۔ جن اشیاء کا وجود نہیں اور حواس جن کا ادراک نہیں کر سکتے ان کا خاکہ کھینچ

جاتا ہے۔“ (Kainz)

”زبان خیالات اور افکار کا اظہار کرنے والی علامتوں کا نظام ہے۔“

(F De Sassure)

”زبان انسانی سرگرمی اور عمل ہے جس کا مقصد خیالات و جذبات کا اظہار ہے۔“

(Otto Jespersen)

”زبان آزادانہ اور اختیاری طور پر وضع کی ہوئی علامتوں کے ذریعے خیالات، جذبات اور

احساسات کے اظہار کا خالص انسانی طریقہ ہے۔“ (Edward Sapir)

”زبان ابلاغ کی مخصوص صورت ہے جو محکم، سامع اور مافیہ یا مواد کی بدولت وجود میں

آتی ہے۔“ (A) (Burler)

مجموعی طور پر ان تعریفوں میں دو رویے نظر آتے ہیں۔ ایک میں مقصد کو اہمیت دی گئی ہے،

دوسرے میں ”وسیلے“ کو، تاہم بعض دانش ورؤں نے زبان کی تعریف میں جامعیت اور قطعیت پیدا

کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ مثلاً آرچی بالڈ اے ہل (Archibald A Hill) کی پیش کردہ تعریف

زبان کی مجموعی صفات کا احاطہ کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

”زبان انسانی عمل کی ابتدائی لیکن خاصی مکمل صورت ہے۔ اس کی علامتیں اعضائے منطق

سے ادا ہونے والی آوازوں سے تشکیل پا کر پوپیدہ لیکن متوازن ساخت کو جنم دیتی ہیں۔ علامتوں

کے سیٹ (Sets) کو زبان کے وجود سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ان سے معنی و مطلب مراد لیے جاتے

ہیں لیکن علامت اور معنی کا باہمی ربط اور رشتہ حقیقی و منطقی نہیں ہوتا بلکہ اختیاری، مفاہمانہ اور متفق علیہ

ہوتا ہے... زبان کی ساخت اتنی کامل اور اجزاء تک مکمل ہوتے ہیں کہ بولنے والے کے لیے ہر قسم

کے ذہنی و جذباتی تجربوں کو لسانی سانچوں میں ڈھالنے کے امکانات مہیا ہو جاتے ہیں۔“<sup>۹</sup>

ایمسٹرڈیم یونیورسٹی کے سابق پروفیسر نفسیات جی رے ویز زبان کی ماہیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس کی ساختی حیثیت کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک:

”زبان ایک وسیلہ ہے جو متنوع با معنی ترکیبوں میں ظاہر ہونے والی ان متعدد تکلمی آوازوں کا سہارا لیتا ہے جو علامتی ڈھانچے ترکیب دیتی ہیں۔ اس کے ذریعے سے اوامر، خواہشات اور موضوعی و معروضی طور پر ادراک کے گئے حقائق کا اظہار و ابلاغ کیا جاتا ہے اور خیالات و افکار کی تدوین کی جاتی ہے۔ اسے باہمی افہام و تفہیم، ذہنی رابطوں، غور و فکر، دروں بینی اور شعور و آگہی کے لیے تجسس کا ذریعہ بنایا جاتا ہے۔“<sup>۱۰</sup>

مذکورہ تعریفوں کے عمومی جائزے سے ہم زبان کی ماہیت کو درج ذیل نکات کی صورت میں پیش کر سکتے ہیں:

اول: زبان انسان کی تکلمی یا نطقی آوازوں سے تشکیل پاتی ہے۔

دوم: بیشتر ماہرین لسانیات زبان کے علامتی منصب کو اساسی اہمیت دیتے ہیں۔ زبان کا علامتی نظام ہی لسانیات، گرامر، فونیما، معنیات حتیٰ کہ منطق تک کے لیے مطالعاتی مواد فراہم کرتا ہے۔“<sup>۱۱</sup>

سوم: زبان اختیاری اور محقق علیہ (Arbitrary) ہوتی ہے۔

یعنی زبان کی ساخت، نظام، سانچے اور صوتی و تکلمی علامتوں کو جب قبول عام کی سند مل جاتی ہے تو یہ رواج پا جاتی ہیں لیکن اس زبان کے برتنے والوں کو اختیار ہوتا ہے کہ وہ مخصوص سماجی ضروریات اور تقاضوں کے تحت اس میں تصرفات کر سکیں، لیکن اگر یہ انحراف قبول عام حاصل نہ کر سکے تو اسے متروک قرار دے دیا جاتا ہے۔ زبان کی اس خصوصیت کو Arbitrary کہتے ہیں۔“<sup>۱۲</sup>

چہارم: زبان قاعدوں اور ضابطوں کا سیٹ ہے۔ زبان میں آوازوں، ارکان (سلیل)، کلموں، فقروں اور جملوں کی تنظیم بھی ہوتی ہے اور معنویاتی تنظیم بھی اور ان سب میں ایک طرح کا تناسب اور توازن ہوتا ہے۔ گویا زبان ایک ایسا مرکب نظام ہے جو صوتی یا فونیمیاتی نظام، گرامر کے نظام اور معنویاتی نظام سے ترکیب پاتا ہے اور ان نظاموں کے تانے بانے تیار ہوتے ہیں۔ گویا نظام لسان صوتی یا فونیمیاتی، صرنی و نحوی اور معنویاتی سطح پر زبان کی ساخت کے امکانات کی نشاندہی کرتا ہے۔“<sup>۱۳</sup>

پنجم: زبان کی حیثیت آلاتی (Instrumental) اور ابلاغی ہے۔ زبان کا کام انسانوں کے مابین ذہنی رابطوں کا قیام اور استواری، تبادلہ خیالات، موضوعی و معروضی تجربات، افکار، جذبات و خواہشات کی ترسیل و موصولی ہے۔ کوئی مخاطب اور سننے والا نہ ہو تو زبان کا کوئی مقصد نہیں۔ زبان کی آلاتی خصوصیت کسی نہ کسی کو مخاطب ضرور ٹھہراتی ہے۔ خواہ وہ قارئین ہوں یا خود اپنی ذات۔“<sup>۱۴</sup>

## لسانیات کا منصب و مقاصد:

لسانیات ایک وسیع و عریض علم ہے جسے دور حاضر میں ایک طرف سائنس کا درجہ حاصل ہے تو دوسری طرف اس کا رشتہ مختلف سماجی و عمرانی علوم، مثلاً سماجیات، نفسیات، بشریات، عمرانیات، فلسفہ اور تاریخ وغیرہ سے بھی جوڑا جا رہا ہے۔ اسی اہمیت کے پیش نظر دنیا کی بیشتر یونیورسٹیوں اور درس گاہوں میں نہ صرف تدریس زبان پر توجہ دی جا رہی ہے بلکہ لسانیات کو ایک مستقل مضمون کی حیثیت سے پڑھایا جا رہا ہے۔ امریکہ اور مغرب کے دیگر ترقی یافتہ ممالک میں زبان کے استاد کے لیے لسانیات کے بنیادی اصولوں سے واقفیت کو ضروری سمجھا جا رہا ہے۔ نیز زبان سے متعلق نصابی کتب کی تیاری میں بھی لسانیاتی اصول مد نظر رکھے جا رہے ہیں۔

دور حاضر میں زبان کے سائنسی طرز مطالعہ کو علم لسانیات کا درجہ حاصل ہے، جہاں لسانی تجربہ گاہوں یعنی Language Labs میں علم اللسان سے متعلق مسائل پر لسانی تحقیقات و تجزیات کیے جاتے ہیں اور ان تجربات کی روشنی میں لسانی مباحث کی توضیح کی جاتی ہے۔

علم لسانیات کو سائنس کا درجہ حاصل ہے اور کسی بھی علم کو سائنس اُسی وقت قرار دیا جاسکتا ہے جب اس کے مطالعے کے لیے چند خاص قاعدوں اور اصولوں کا اہتمام کیا جائے کیونکہ سائنسی علوم Systematic یعنی منظم ہوتے ہیں۔ اس کے کچھ قواعد، ضابطے اور اصول ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر زبان ایک پیچیدہ موضوع ہے جس میں آوازوں کو بنیادی اکائی کی حیثیت حاصل ہوتی ہے چنانچہ آوازوں کی نوعیت اور درجہ بندی کو زبان کے سائنسی مطالعے کی طرف پہلا قدم قرار دیا جاسکتا ہے۔

ڈاکٹر اقتدار حسین لسانیات کے سائنسی پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”سائنس کی ایک اہم خصوصیت وضاحت Explicitness ہے۔ کسی بھی سائنس کے

مطالعے میں اس کے مسائل کے بیان اور بحث کے لیے زبان اور خیال بہت واضح

ہونا چاہیے۔ اس زمرے میں اصطلاحوں کا استعمال بھی شامل ہے۔ لسانیات ایک سائنس کی

حیثیت سے ان امور کا پورا خیال رکھتی ہے۔“ ۱۵

سائنسی علوم میں واقعیت پسندی (Objectivity) ایک بنیادی طریقہ کار ہے۔ ایک سائنس دان مختلف مسائل کے مطالعے میں اپنے جذبات اور ذاتی پسند و ناپسند کو دخل انداز نہیں ہونے دیتا۔ اس کے علاوہ ایک خالص سائنس دان یہ بھی نہیں سوچتا کہ اس کے مطالعے کا پھل کس کام میں لایا جاسکتا ہے۔ آئن سٹائن نے جب ایٹمی طاقت دریافت کی تو اس نے ہرگز یہ نہ سوچا ہوگا کہ اس کو ہیروشیما اور ناگاساکی پر گرانا چاہیے... یہی انداز ایک ماہر لسان (Linguist) کا ہوتا ہے۔ وہ کسی زبان کو، ہتھیار یا میٹھی نہیں سمجھتا بلکہ اس زبان کو واقعیت پسندی سے جانچتا ہے۔“ ۱۶

سائنسی طریق مطالعہ میں مشاہدے (Observation) کو بنیاد بنایا جاتا ہے، یعنی جن امور کو ہم

واقعتاً دیکھ سکیں یا ریکارڈ کر سکیں وغیرہ۔ جدید لسانیات میں بھی ہم صرف ان کلمات یا آوازوں کا مطالعہ کرتے ہیں جنہیں دیکھا، سنا اور بولا جاسکے۔

سائنسی علوم میں مفروضات (Hypothesis) قائم کر کے مطالعے کو آگے بڑھایا جاتا ہے۔ ان مفروضات کی تصدیق کے لیے تجربہ گاہوں میں کیے جانے والے تجربات کی روشنی میں یا تو رد کر دیا جاتا ہے یا اسے مستحکم اصول کی شکل دے دی جاتی ہے۔ اس اعتبار سے لسانیات بھی سائنس ہے کیونکہ لسانیات میں زبان کا مشاہدہ کیا جاتا ہے، فونیک لیب (Phonetic Lab) اور لینگویج لیب (Language Lab) میں کیے جانے والے تجربات کی روشنی میں نتائج کی تصدیق کی جاتی ہے۔<sup>۱۷</sup>

خالص سائنس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ آزاد ہوتی ہے اور کسی دوسرے سائنس پر انحصار نہیں کرتی۔ اس کی یہ آزادی (Autonomy) ہی اس کو خالص سائنس بناتی ہے۔ جدید لسانیات میں بھی زبان کا زبان ہی کے لیے مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہ ایک آزاد علم ہے، جب ہم زبان کا سماجی یا نفسیاتی نقطہ نگاہ سے مطالعہ کرتے ہیں تو یہ خالص سائنس نہیں رہتی بلکہ دوسرے مضمون سے منسلک ہو جاتی ہے، لیکن خالص لسانیات ایک خالص سائنس کے طور پر پڑھی اور تحقیق کی جاتی ہے۔<sup>۱۸</sup>

لسانیات ایک ایسی سائنس ہے جو زبان کی داخلی اور خارجی ساخت کا بیک وقت تجزیہ کرتی ہے۔ اس کا ایک سرا بیک وقت اصوات سے اور دوسرا خیالات سے مجزا ہوتا ہے۔ نیز زبان پر اثر انداز ہونے والے خارجی اور داخلی عوامل کا مطالعہ بھی لسانیات کے دائرہ بحث میں شامل ہے۔

لسانیات میں انسان کے اعضائے تکلم سے ادا کی جانے والی آوازیں بنیادی اہمیت رکھتی ہیں۔ اشاروں کی زبان یا تحریر کو لسانیات میں سرکزی حیثیت حاصل نہیں ہوتی بلکہ انسان کے منہ سے ادا ہونے والی تمام آوازیں یا سب کلمات خواہ وہ ایک لفظ ہو یا ایک جملہ، بہت اہم ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر اقتدار حسین اس امر پر اتفاق کرتے ہیں کہ لسانیات میں زبانی کلمات کے مطالعے کو بمقابلہ تحریر کے زیادہ اہمیت حاصل ہے اور اس کی وجوہات درج ذیل ہیں:

- ۱۔ انسانی تہذیب کے ارتقا میں زبان بولنا پہلے شروع ہوا اور تحریر کی ایجاد بہت بعد میں ہوئی۔
- ۲۔ پیدا ہونے کے بعد بچہ بولنا پہلے شروع کرتا ہے اور لکھنا اگر سیکھتا ہے تو بعد میں۔
- ۳۔ تحریر میں بہت سی ایسی چیزیں، جو زبانی گفتگو میں شامل ہوتی ہیں، ظاہر نہیں کی جاتیں جبکہ زبانی گفتگو میں یہ بخوبی عیاں ہوتی ہیں۔ مثلاً آوازوں کا رد و بدل، لہجے کی اونچ نیچ، جملے کی نوعیت (سوالیہ، استعجابیہ، خوف یا حیرت کا اظہار وغیرہ)۔<sup>۱۹</sup>

ڈاکٹر موصوف کی رائے میں لسانیات کا موضوع صرف انسانی زبان ہے کیونکہ انسانی زبان کی دو ایسی خصوصیات ہیں جو کسی اور جاندار کی زبان میں نہیں پائی جاتیں۔

- ۱۔ (Duality of Structure) یعنی زبان کی ساخت میں دو ہر اپن پایا جاتا ہے، جس کو



(Double Articulation) بھی کہتے ہیں۔ زبان میں دو ٹکڑوں، دو قوتیں ہوتی ہیں: ذال جان و ذال لہجہ کی سطح اور ثانوی سطح آوازوں کی ہے۔ انسان کے علاوہ کسی اور جاندار میں زبان میں یہ دو سطحیں موجود نہیں ہوتی ہیں۔

۲۔ دوسری خاصیت جو انسانی زبان کو دوسروں سے ممتاز کرتی ہے وہ ہے زبان کی پیداوار کی Productivity یعنی یہ صرف انسان ہی کے لیے ممکن ہے کہ وہ ایک وقت ایک جگہ بات کر سکتا ہے اور ایسے جتنے بول اور کلمات کہتا ہے جو اس سے پہلے اس نے کہی نہ تھے، وہ بول کر بولے ہوں۔<sup>۲۱</sup>

لسانیات میں انظمیات سے متعلق مباحث کو مرکزی مقام حاصل ہے کیونکہ انظمیاتی حسن و خیر تحریر و تقریر میں جان و ال دیتی ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر سلیم اختر لسانیات و انظمیاتی حسن و خیر کے بارے میں لکھتے ہیں:

”لفظ کی ذائقہ شناسی کے بغیر اچھی شاعری ممکن نہیں اور الفاظ کا دو متر خواں کیا ہے؟ لسانیات ... شاعری میں عناصر کے ظہور ترتیب میں حسن ترتیب اور ترتیب نو کے سلسلوں و زبان قیاسی جاسکتا ہے جبکہ لفظ اور لفظ شناسی سے وابستہ فنی امور لسانیات کے علم کی شعباں کا بحث بنتے ہیں۔ یہی ہے لسانیات کی مختصر ترین الفاظ میں تعریف...“<sup>۲۲</sup>

الفاظ کی جادوگری شاعری کو سادہ سادگی میں بدل دیتی ہے اور الفاظ کا تخلیقی استعمال بات میں یہ اثر پیدا کرتا ہے کہ بات منہ سے نکلے اور دل میں اتر جائے، بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”لفظ میں بڑی تاثیر ہے، بڑی قوت ہے اور بڑا ظلم ہے۔ لفظ کا حسن استعمال ہوا کی وجہ سے پہچانے کا عمل ہے اور یہ جو فصاحت و بلاغت کے مباحث ملتے ہیں تو یہ گویا لفظ کی دھار کی تیزی کی پرکھ کے معیار ہیں۔“<sup>۲۳</sup>

ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے کے مطابق دنیا کی بیشتر قدیم تہذیبوں اور عشق تمدنوں میں زبان کی اساطیری اساس ملتی ہے ... پجاری کا مندر میں اشلوک پڑھ کر دیوتاؤں سے ہم کلام ہونا، سحر و جادو کا منتروں کی شکل سے ناممکن کو ممکن کر دیکھنا اور شعرا کا الفاظ کی حسن ترتیب اور استعارہ کے تحیر سے دل کی انگلیاں بیدار کر دینا الفاظ ہی کے تخلیقی استعمالات کا نتیجہ ہیں۔ ایسے میں اگر افلاطون نے تخلیق کا باعث ”الثانی دیوانگی“ یعنی Inspired Madness کو قرار دیا، یا اہل ایران نے شعرا کو تمکید الرحمن کہہ کر غالب نے اپنی شاعری کی بابت یہ دعویٰ کیا کہ:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

غالب صریحاً خامہ اوائے سروش ہے

تو اسے غلط نہیں سمجھنا چاہیے کہ الفاظ میں بڑی تاثیر اور قوت پوشیدہ ہوتی ہے۔<sup>۲۴</sup>

## لسانی مطالعے کی حدود و مناج:

یوں تو تحقیقی سطح پر زبان کے مسائل کو ہمیشہ اولیت و فوقیت دی جاتی رہی ہے کیونکہ کسی زبان کو جاننا اور فصاحت و بلاغت سے اسے استعمال میں لانا ایک فن اور کسی زبان کے اصول و قواعد اور لسانی باریکیوں کو بہ نظر تحقیق دیکھنا ایک علم ہے۔ زمانہ قدیم میں لسانی تحقیق کی بنیاد ایک ہی زبان پر ہوتی تھی اور اس مطالعے کے نتیجے میں جو نتائج مرتب کیے جاتے تھے انہی کو مد نظر رکھتے ہوئے انسانی زبان کے بعض مشترک اصول و قوانین قیاس کر لیے جاتے تھے لیکن دور جدید میں لسانی تحقیقات کا دائرہ خاصی وسعت اختیار کر گیا ہے۔ بحیثیت ایک علم ”لسانیات“ اپنے قائم کردہ اصول و قواعد کی روشنی میں نہ صرف ہمہ گیر معلومات یک جا کر رہی ہے بلکہ اس تحقیق کے تناظر میں خاطر خواہ نتائج بھی مرتب کیے جا رہے ہیں۔ متعلقہ حقائق کو دقیق مشاہدے کی کسوٹی پر پرکھنے کے بعد لکھتے اور نتائج وضع کیے جا رہے ہیں اور وقت کے ساتھ ساتھ حاصل ہونے والی نئی معلومات کی روشنی میں تصحیح و تبدیلی کا عمل بھی جاری و ساری ہے۔ حقائق کو پرکھنے کا یہ سائنسی رویہ لسانیات کو سائنسی علوم سے قریب تر لے آیا ہے۔ لسانی تحقیق کے حوالے سے آج کل اطمینان بخش کام ہو رہا ہے اور تجزیاتی، توضیحی اور افادی سطح پر لسانیات سے قابل قدر نتائج منضبط کیے جا رہے ہیں۔

دور حاضر میں لسانی مطالعے کی حدود اور علم لسانیات کا دائرہ کار بہت وسعت اختیار کر چکا ہے۔ اس کی معنوی وسعت اور امکانات کو پیش نظر رکھتے ہوئے اسے کئی شاخوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ مثلاً:

- تاریخی لسانیات۔
- تشریحی لسانیات۔
- لسانیات کا دیگر علوم سے رشتہ۔
- خالص لسانیات وغیرہ۔

تاریخی لسانیات میں زبان کے آغاز و ارتقا اور تشکیل زبان کے حوالے سے تحقیق کی جاتی ہے۔ زبان کی پیدائش، دنیا کی قدیم ترین زبانوں اور الفاظ کے سفر کی حکایت بیان کر کے زبان کے ارتقائی مدارج طے کیے جاتے ہیں نیز خاندان السنہ اور مختلف زبانوں کے لسانی اشتراک کا تفصیل سے تجزیہ کیا جاتا ہے۔

تشریحی لسانیات میں زبان سے متعلق تمام اہم مسائل زیر بحث لائے جاتے ہیں۔ الفاظ کی تشکیل، لسانی تغیرات اور ان کی نوعیت کا تجزیہ، صرفی و نحوی امتیازات، صوتی تغیرات، املا اور رسم الخط، اشتقاقیات، مصادر اور دیگر لسانی مباحث پر تحقیق کی جاتی ہے۔

تقابلی لسانیات میں زبان پر دیگر زبانوں کے اثرات کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ مختلف زبانوں کے

ارتباط و ادغام اور تقابل و تخالف کے حوالے سے مختلف زبانوں کے مزاج، سماعت اور ارتقائی مراحل پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ بقول خلیل صدیقی:

”... افلاک کے مآخذ کی سرانجامی کے لیے ہم، مصر اور ہم خاندان یا مشترکہ سموریات رکھنے والی دوسری زبانوں کو بھی کھانا پڑتا ہے۔ اس طرح بعض ممالک کے نزدیک اہمیت یافتہ یا تحقیقی اہمیت والی تقابلی لسانیات کی اساس بن جاتی ہیں۔“<sup>۲۳</sup>

ڈاکٹر اقتدار حسین کی رائے میں:

”تقابلی لسانیات میں ہم تاریخی اعتبار سے رشتہ دار زبانوں کا تقابلی جائزہ لیتے ہیں تاکہ ان کے پہلے کی اس اصل زبان کا پتہ لگاسکیں جس سے یہ مختلف زبانیں الگ الگ ہوئی ہیں۔“<sup>۲۴</sup>

ماہرین لسانیات دنیا میں رائج مختلف زبانوں کے خاندان السنہ کے تمام تر مطالعے کی روشنی میں اصول و قواعد وضع کرتے اور ان کا مقابلہ دیگر لسانی خاندانوں سے کر کے زبانوں میں ہونے والے تغیر و تبدل کی نشاندہی کرتے ہیں۔ تقابلی لسانیات تحقیق زبان کے عمل کو زیادہ باطنی اور موثر بنا دیتی ہے، چنانچہ تقابلی لسانیات کے حوالے سے یک جا ہونے والی معلومات نہایت اہم اور نتیجہ خیز ثابت ہوتی ہیں۔ لسانیات کا دیگر علوم سے رشتہ:

مغرب کے نامور ماہرین لسانیات شلیٹر اور میکس مولر لسانیات کو طبعی سائنس کا درجہ دیتے آئے ہیں کیونکہ طبقات الارض، نباتات، حیوانات، بشریات، فلسفہ، نفسیات، تاریخ و سماجیات کے طرز مطالعہ میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے۔ بشریات و لسانیات:

علم بشریات کا موضوع انسان اور اس کی حرکات و سکنات ہیں۔ تاریخ و معاشیات اور سماجیات کا محور بھی انسان ہے، چنانچہ لسانیات اور بشریات کا باہمی رشتہ ایک حقیقت ہے، بقول ڈاکٹر اقتدار حسین:

”لسانیات تہذیبی بشریات کی ایک شاخ ہے۔ تہذیبی بشریات کا لسانیات میں ایک کارنامہ یہ ہے کہ اہل علم نہ صرف زبانوں میں دلچسپی لینے لگے ہیں بلکہ مختلف تہذیبوں کا بھی مطالعہ کرتے ہیں۔ تہذیبی بشریات نے لسانیات کو ایسا مواد فراہم کیا ہے جس سے قواعدی اور لفظی معنی کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔“<sup>۲۵</sup>

مختلف علوم سے اشتراک اور لین دین ایک دوطرفہ عمل ہے۔ ماہرین بشریات کسی خاص تہذیب کے مطالعے کے سلسلے میں زبان کے مطالعے کو بنیاد بناتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر اقتدار حسین:

”نظریاتی مباحث میں بشریات نے لسانیاتی اصطلاحوں اور تصورات سے استفادہ کیا ہے۔“<sup>۲۶</sup>

فلسفہ و لسانیات:

ڈاکٹر اقتدار حسین کے خیال میں لسانیات کا فلسفے سے تعلق بہت پرانا ہے۔ افلاطون نے بھی اس

امر پر غور کیا تھا کہ آیا الفاظ اور ان کے معنی میں کوئی قدرتی اور اندرونی تعلق ہے یا نہیں؟ اسی طرح اردو نے بھی تمام چیزوں کو مختلف درجوں میں تقسیم کیا تھا۔ مثلاً "اسم"، "فعل"، اور "صفت" وغیرہ۔ (۲۸)

نفسیات اور لسانیات:

علمِ نفسیات انسانی ذہن کا مطالعہ کرتا ہے اور زبان کو بہت سے عالم "ذہنی فعل" کا نام دیتے ہیں۔ زبان کیسے بولی جاتی ہے اور کیسے سمجھی جاتی ہے مادری زبان اور غیر مادری زبان کے سیکھنے میں کیا فرق ہے؟ یہ سب نفسیاتی مسائل ہیں۔ (۲۹)

ادبیات اور لسانیات:

تخلیقِ ادب میں زبان مرکزی کردار ادا کرتی ہے۔ نثر ہو یا شاعری اس کی فنی خصوصیات زبان ہی کے حوالے سے آشکار ہوتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر اقتدار حسین:

”ہر زبان کا ادب اس زبان کی ساخت سے گہرے طور پر متاثر ہوتا ہے۔ مثلاً آوازوں کی ایک خاص ترتیب جمالیاتی تاثر پیدا کرتی ہے۔ اسی طرح کسی زبان کا ذخیرۃ الفاظ اور اس کی قواعدی ساخت کسی فن کار کے اسلوب کو متعین کرتے ہیں۔ آوازوں اور ذخیرۃ الفاظ کے انتخاب کی نوعیت کے مطالعے کو ہم اسلوبیاتی مطالعہ کہتے ہیں۔“۔ ۳۰

خالص لسانیات:

خالص لسانیات کو یک زمانی لسانیات بھی کہا جاتا ہے کیونکہ اس میں کسی ایک خاص زمانے کی زبان اور اس کے مواد کا مطالعہ مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے۔ خالص لسانیات میں زبان کے مختلف مسائل کا تجزیہ خالص لسانیاتی نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے۔ اس لسانی مطالعے کی حدود میں درج ذیل مباحث کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے:

i۔ صوتیات (Phonetics)۔

ii۔ فونیمیات (Phonemics/Phonology)۔

iii۔ صرفیات (Morphology)۔

iv۔ نحویات (Syntax)۔

v۔ معنیات (Semantics)۔

صوتیات (Phonetics):

ماہرین لسانیات نے زبان کو ایک صوتی سلسلے کا نام دیا ہے۔ یوں تو انسان اپنا مطلب دوسروں پر واضح کرنے کے لیے چہرے کے تاثرات، آنکھوں اور ہاتھوں کے اشارات سے بھی کام لے سکتا ہے لیکن ابلاغ کا اشاراتی پہلو ہو یا تاثراتی دونوں میں چند در چند قباحتیں موجود ہیں۔ مثلاً چہرے کے تاثرات



سمجھنے کے لیے بصارت کی ضرورت ہے اور اشاروں کی زبان نہ صرف ہاتھوں کی محتاج ہے بلکہ بصارت اور روشنی دونوں کی موجودگی ناگزیر ہے۔ ان قباہتوں کے پیش نظر زبان کے صوتی پہلوؤں اور آواز شناسی کی اہمیت اور ضرورت کو محسوس کیا گیا۔ آواز و ابلاغ کے انسانی پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے غلیل صدیقی لکھتے ہیں:

”زبان کی ابلاغی قدر ہی اسے زبان بناتی ہے۔۔۔ زبان کا قدامت ترین عنصر وہ اصوات ہیں جو کسی خیال، تصور، فکر یا جذبے یا ان کے مجموعے کو ذہن نشین کروائیں۔۔۔“ ۲۱

اولین منزل تو بچہ آغوشِ مادر ہی میں ملے کر ناشروع کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر اسے آوازوں کی آبشاری لطافت سے موسوم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”بچہ آوازوں کی آبشار میں ہوتا ہے۔ اس کے لیے تمام آوازیں باہمی نہیں ہوتیں۔ البتہ بار بار ایک ہی انداز و لہجہ کے الفاظ سننے کے نتیجے میں بچے کے آلاتِ صوت اور اعصاب مختلف آوازوں کو ان کے مخصوص لہجے اور آواز کے زیر و بم سے بالآخر انفرادی لفظ کے روپ میں پہچاننے کے قابل ہو جاتے ہیں۔“ ۲۲

ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے میں بچہ جب ایک ہی لفظ بار بار دہراتا ہے تو اس کے دو مقاصد ہو سکتے ہیں۔ اول یہ کہ وہ اپنے ذہن میں لفظ اور شے کا رشتہ مستحکم کر رہا ہوتا ہے۔ دوم وہ لفظ کے صوتی مزے سے بھی آشنائی حاصل کر رہا ہوتا ہے۔ ۲۳

صوتیات آوازوں کی تشریح و توضیح کا علم ہے کیونکہ زبان محض بے ہنگم آوازوں کا مجموعہ نہیں بلکہ اس کا باقاعدہ صوتی نظام ہوتا ہے۔ ایک ماہر صوتیات زبان کا اس نقطہ نظر سے تجزیہ کرتا ہے کہ مستحکم کی آواز، صوت ادا کیگی، اعضائے صوت اور آوازوں کی لبروں کا مطالعہ کرتے ہوئے جان سکے کہ ایک فرد کی زبان سے نکلے ہوئے الفاظ اور آوازیں کس شکل میں دوسروں تک پہنچتی ہیں اور با معنی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ ڈاکٹر اقتدار حسین صوتیات کو متعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

”صوتیات میں ہم زبان کی کل صوتوں کا مطالعہ کرتے ہیں، نیز دیکھتے ہیں کہ یہ آوازیں کس طرح پیدا ہوتی ہیں اور ان آوازوں کی ہم مطالعے اور تقابلی جائزے کے لیے کس طرح درجہ بندی کر سکتے ہیں۔“ ۲۴

صوتی مطالعے میں حروفِ تہجی کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے کیونکہ حروفِ تہجی ہی کی بدولت اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ کسی زبان کے بولنے والے کون کون سی آوازیں اپنے حلق سے نکالنے پر قادر ہیں اور کون سی آوازیں ادا کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ مثال کے طور پر اردو حروفِ تہجی کی تعداد دیگر زبانوں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ چونکہ یہ ایک مخلوط اور ملاواں زبان ہے اس لیے جہاں ایک طرف سنسکرت، ہندی، دراوڑی اور دیگر مقامی زبانوں کی کرخت اصوات کی ادائیگی پر بھی قادر ہے تو دوسری طرف عربی،

ناری، ترکی اور دیگر مغربی زبانوں کی مخصوص اصوات کو اپنے اندر جذب کرنے کی قدرت بھی رکھتی ہے۔ صوتیات کے حوالے سے رسم الخط کا مطالعہ بھی نہایت اہم ہے۔ کیونکہ کسی بھی زبان میں شامل آوازیں رسم الخط ہی کے ذریعے علامتوں کا روپ دھارتی ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری رقم المر از ہیں:

”زبان نام ہے مجموعہ الفان، کا، الفان، مرکب ہیں اصوات سے اور اصوات نام ہے ان تصاویر، دلول اور نشانات کا جو ارتقاء کی منزلیں طے کر کے آج حروف کے نام سے ہمارے سامنے ہیں۔ یہی حروف جو تلفظ کے ادا اور معنی کے اظہار کے لیے استعمال ہوتے ہیں، اپنی مربوط صورت میں کسی زبان کا رسم الخط کہلاتے ہیں۔“ ۲۵

ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس امر پر متفق ہیں کہ زبان اور رسم الخط میں روح اور بدن کا رشتہ ہے۔ اسے کسی زبان کا محض لباس سمجھنا، جسے اتار کر پھینکا جاسکتا ہے یا بدلا جاسکتا ہے، سخت غلطی ہوگی کیونکہ کسی ایک زبان کے مطالب کسی دوسری زبان کے رسم الخط میں خاطر خواہ ظاہر نہیں کیے جاسکتے۔ رسم الخط کی تبدیلی آوازوں کو بدل دیتی ہے جو معنوی الجھنوں کا پیش خیمہ بن سکتی ہے۔ مثلاً عربی و فارسی کو انگریزی رسم الخط میں لکھنا ممکن نہیں کیونکہ انگریزی کے "D" اور "T" کی آوازیں عربی و فارسی حروف میں کیوں کر ظاہر ہو سکیں گی۔ ۲۶

علم صوتیات میں رسم الخط سے ادا ہونے والی آوازوں کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر عطش درانی صوتی مطالعات کے ممکنہ پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

”زبان بنیادی طور پر بول چال کا نام ہے... بول چال میں صوت کا علم یا صوتیات، سننا اور بولنا بنیادی موضوعات ہیں چنانچہ صوت یا آواز، اس کے ضمنیات میں سانس، حرکیات، گونج، تکلم، آواز کی بلندی، ارتفاع، رفتار، شرح، معیار، لکنت اور ٹھہراؤ کے بہت سے امور ہیں... جدید صوت کاری میں میکا کی اصوات کا مطالعہ، سپیکر کا استعمال، ٹیلی فون پر گفتگو اور صوتیات، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی صوتیات، اعلانات وغیرہ کے طریقوں پر بحث کی جانی چاہیے۔“ ۲۷

صوتیات کے حوالے سے صوتی تغیرات کا مطالعہ بھی بہت اہم ہے۔ جب کوئی زبان سماجی زندگی کے اتار چڑھاؤ کے نتیجے میں تغیرات سے دوچار ہوتی ہے تو اس کی آوازیں بھی بدلتی ہیں۔ آوازوں کے بدلنے سے لفظوں کا تلفظ بدلتا ہے، لب و لہجہ تبدیل ہوتا ہے۔ چنانچہ صوتی آہنگ میں تبدیلی کی وجوہات کا مطالعہ صوتیات میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

مصمتے اور مصوتے:

صوتی اعشائ گنت آوازیں پیدا کر سکتے ہیں۔ جن آوازوں کے لیے منہ کو زیادہ نہیں کھولنا پڑتا انہیں مصمتے کہتے ہیں اور جن آوازوں کے لیے منہ زیادہ داکرنا پڑے وہ مصوتے کہلاتی ہیں۔ منہ کے زیادہ کھلنے اور ہونٹوں کے بند ہونے کے درمیان جو حالتیں اور تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں وہ ان گنت

آوازوں کے وجود میں آنے کا سبب بنتی ہیں۔ ۲۸

صوتیہ یا فونیم کی دریافت نے صوتی تجزیات کو ایک نیا رخ دیا۔ زبان کی ان گنت آوازوں کی گروہ بندی ہوئی اور صوتی انتشار میں نظم و ترتیب پیدا کرنے کی کوشش کی گئی۔ صوتی نظام میں ترمیم و انحصار کے ریکارڈ کیے گئے ہیں اور صوتی کیفیات کا تقابلی مطالعہ کیا جا رہا ہے۔ نیز آوازوں کے زیر و بم کی مختلف آلاتی طریقوں سے پیمائش کی جا رہی ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اپنی کتاب ”اردو زبان اور لسانیات“ میں ”اردو آوازوں اور اردو مصوتوں کی نئی درجہ بندی“ کے عنوان سے امتیازی خصوصیات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کی رائے میں جدید لسانیات میں آوازوں کا تجزیہ کرتے ہوئے درج ذیل اصولوں کو مد نظر رکھنا چاہیے:

۱۔ زبان کی دنیا میں کوئی ایک صوت دوسری صوت سے سو فیصد مطابقت نہیں رکھتی۔ ماہر لسانیات کا کام ہے کہ مختلف اصوات کے باہمی ربط کا پتہ چلائے اور ان کی درجہ بندی کرتے ہوئے انھیں بنیادی صوتی اکائیوں یعنی فونیم میں اس طرح اسیر کرے کہ زبان کے صوتیاتی نظام کی پوری تصویر سامنے آجائے۔

۲۔ زبان میں آوازیں ایک نظام کے تحت کام کرتی ہیں۔ اگر اس نظام کے کسی اصول سے روگردانی کی کوئی مثال ملے تو اس کا تجزیہ پورے نظام کی روشنی میں کرنا چاہیے، نہ اس طرح کہ اس کی خاطر نظام ہی کو مسخ کر کے پیش کیا جائے۔ مثلاً ”نون“ کو دو بنیادی آوازیں قرار دینا اردو کے صوتیاتی نظام کو مسخ کرنا ہے۔

۳۔ صوتیات مستقل بالذات نہیں۔ زبان کے تہہ دار ڈھانچے میں اس کی حیثیت صرف ایک سطح کی ہے۔ اس کی پیچیدگیوں کا حل تلاش کرنے کے لیے زبان کی دوسری سطحوں یعنی لفظیات اور نحو وغیرہ سے بھی مدد لی جاسکتی ہے۔

۴۔ صوتیاتی تجزیے کے نتائج جتنے سادہ اور مختصر قوانین کی مدد سے پیش کیے جاسکیں، اتنا ہی اچھا ہے۔

۵۔ زبان کا ہر بولنے والا اپنی زبان کے صوتیاتی نظام کا وجدانی احساس رکھتا ہے۔ اس کی بدولت وہ اپنی زبان کے استعمال پر قادر ہوتا ہے۔ صوتیاتی تجزیہ وہی سب سے بہتر ہے جس میں زبان بولنے والوں کے وجدانی احساس سے مطابقت پائی جائے۔ ۲۹

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے پیش کردہ اصول و قوانین سے اختلاف یا اتفاق کیا جاسکتا ہے تاہم صوتیات کے تحت ہونے والے صوتی تجزیات کی اہمیت سے منکر ہونا ممکن نہیں۔ صوتی تجربات علم لسانیات کے فردغ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور زبان کے صوتی مطالعات کے بغیر کسی زبان کے اصل مزاج کو سمجھنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔

## فونیمیات (Phonology):

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں "لنگوسٹک سرنل آف پراگ" نے ہند ماہی اور دنیا پر ان، این۔ ایس ٹرویز کی اور ایس کرٹسکی نے اصوات کے مطالعے کی ایک نئی صورت نکالی۔ چنانچہ انہوں نے زبان کے نظام میں مفرد آوازوں کی حیثیت سے، ان کے کل استعمال کی مختلف صورتوں، باہمی تعلقی، زبان کے صوتی پیڑن، ساخت اور نظام، ان سب کے حوالے سے آوازوں کا مطالعہ ضروری سمجھا اور ۱۹۲۸ء میں پہلی انٹرنیشنل لنگوسٹک کانگریس منعقدہ "ہیک" میں اپنا مشہور لسانیاتی اجتہاد "Proposition" پیش کیا جسے صوتیاتی اور لسانیاتی مطالعے کے ایک نئے نظام "فونولوجی" کا نقطہ آغاز قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد ٹراویز کی معروف کتاب Grundzuge der Phonologie ۱۹۳۹ء میں منظر عام پر آئی... جیسے لسانیات کے جدید شعبوں فونیمیات (Phonology or Phonemics) اور ساختیات (Structuralism) کی بائبل سمجھا جاتا ہے۔ ۵۰

فونیم کی دریافت نے صوتیاتی مطالعے کا رخ فونیمیات کی طرف موڑ دیا جس کا تعلق بنیادی طور پر آوازوں ہی کی تفہیم سے ہے۔ ڈاکٹر اقتدار حسین فونیمیات کی وضاحت کچھ اس طور کرتے ہیں:

"کسی زبان میں مختلف آوازیں بہت زیادہ ہو سکتی ہیں لیکن ایک زبان میں اہم آوازیں یا تقابلی اکائیاں محدود تعداد میں ہوتی ہیں۔ ان تقابلی اکائیوں کو فونیم کہتے ہیں۔ صوتیات میں ہم آوازوں کی طرز ادا نگہی کا جائزہ لیتے ہیں جب کہ فونیمکس میں ہم صرف تقابلی آوازوں کا جائزہ لیتے ہیں اور ان کی تعداد کا تعین کرتے ہیں... اس طرح فونیمیات کی تعریف یہ ہے کہ اس میں ہم کسی زبان کی اہم یا تقابلی آوازوں کو معلوم کرنے کے طریقوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔" ۵۱

فونیمیات میں صوتیے یعنی فونیم کو بنیادی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ فونیم دراصل کسی زبان کی اہم آواز ہے۔ کسی زبان کی فونیمی ساخت میں ہم درج ذیل باتوں کا جائزہ لیتے ہیں:

۱۔ کون کون سے فونیم ہیں اور تعداد میں کتنے ہیں؟

۲۔ ایک ایک فونیم میں ذیلی فونیم کتنے ہیں؟

۳۔ ان فونیم کا آپس میں کیا تعلق ہے؟ ۵۲

کسی بھی زبان کا کوئی صوتیہ صرف ایک صوتیہ سے مختلف نہیں بلکہ زبان کے تمام مستعمل صوتیوں سے مختلف و متمایز ہوتا ہے۔ گویا ہر صوتیہ کئی متقابل اور متمایز صوتیوں کا حریف بھی ہوتا ہے اور رفیق بھی۔ یہ سب مل کر ایک طرح کی لسانی جالی (net work) بننے اور ایسا لسانی ڈھانچا یا عمارت تعمیر کرتے ہیں جس کی دیواروں میں ہر صوتیہ ایک اینٹ کی طرح دوسرے صوتیہ کو بالواسطہ یا بلاواسطہ سہارا دیتا اور اس کا سہارا لیتا بھی ہے۔ ۵۳

فونیمی تجزیہ زبان کے داخلی نظام کو منظر عام پر لاتا ہے اور الفاظ کے تقابلی جائزے سے کل فونیم کی



تعداد کا تعین کیا جاتا ہے۔

### صوتیات و فونیمیات میں فرق:

صوتیات و فونیمیات زبان کے صوتی مواد کے مطالعے کے دو رویے ہیں جو ایک دوسرے پر انحصار کرنے کے باوجود ایک دوسرے سے کسی قدر مختلف بھی ہیں۔ ڈاکٹر افتد ار حسین اس فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱۔ صوتیات میں ہم زبان کی آوازوں کے پیدا ہونے کے طریقوں اور ان کی درجہ بندی کے اصولوں کا مطالعہ کرتے ہیں جب کہ فونیمیات میں کسی زبان کی اہم آوازوں یعنی فونیم کو معلوم کرنے کے اصولوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔

۲۔ صوتیات میں جن آوازوں کے بیان کے طریقوں کا جائزہ لیا جاتا ہے وہ کسی بھی زبان میں ہو سکتی ہیں جب کہ فونیمیات میں کسی خاص زبان کے فونیم معلوم کیے جاتے ہیں۔

۳۔ صوتیات میں جن آوازوں کا جائزہ لیا جاتا ہے وہ نظریاتی طور پر لامحدود ہوتی ہیں جب کہ فونیمکس جن آوازوں کا مطالعہ کرتا ہے وہ ہر زبان میں محدود ہوتی ہیں اور عام طور پر پندرہ سے پچاس کے بیچ میں ہوتی ہیں۔

۴۔ صوتیات میں وہ آوازیں شامل ہیں جو واقعتاً ادا ہوتی ہیں جب کہ فونیم ایک طرح کی اوسط اصطلاح ہے جس سے ایک وقت میں کئی آوازوں کا حوالہ دیا جاتا ہے۔

۵۔ صوتیات میں آواز جس طرح ادا ہوتی ہے اس کو مربع قوسین میں دکھایا جاتا ہے جب کہ فونیمیات میں آوازوں کی تقابلی حیثیت کو ترچھی قوسین میں رکھتے ہیں.....“ ۴۴

صوتیات میں آوازوں کا عمومی مطالعہ کیا جاتا ہے جب کہ فونیمیات میں ایک خاص زبان کو لے کر اس کی مخصوص آوازوں پر توجہ دی جاتی ہے۔ فونیمیات کے ذریعے نہ صرف الفاظ اور الفاظ کے مجموعوں کی پہچان کی جاتی ہے بلکہ معنی کے اعتبار سے انھیں ایک دوسرے سے الگ بھی کیا جاتا ہے۔

### صرفیات (Morphology):

مارفولوجی لسانیات کی ایک اہم شاخ ہے جسے عام قواعد اردو میں ”صرف“ کے نام سے جانا جاتا ہے۔ مارفولوجی چھوٹی سے چھوٹی بامعنی لسانی اکائیوں کا مطالعہ ہوتا ہے۔ ان بامعنی اکائیوں کا مطالعہ ”لفظ“ کی سطح تک کیا جاتا ہے۔ جس طرح فونیمیات میں اہم انفرادی آوازوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے اسی طرح مارفولوجی میں لفظ کی ساخت اور استعمال شدہ بامعنی اکائیوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ۴۵

مارفولوجی میں سب سے پہلی اکائی ”مارفیم“ ہے۔ ماہرین لسانیات نے ”مارفیم“ ایک ایسے لسانی ٹکڑے کو کہا ہے جو چھوٹے سے چھوٹا اور بامعنی ہو یعنی ہر وہ لسانی قطعہ جس میں یہ دونوں خاصیتیں موجود

میں شامل ہیں۔

تقریباً تمام لسانیات دانوں (Free) اور (Bound) میں تقسیم لیا جاسکتا ہے۔  
 آزاد لسانیات (Free) کے تحت وہ لسانیات جاتی ہیں جو اپنے کسی سے مارفیم  
 یا محالہ سے وابستہ نہیں ہیں۔

۱۔ (Additive) میں شامل ہیں (Prefix) (Suffixes) اور (Infixes) (یعنی  
 Intfixes)۔

۲۔ تکراری (Reduplicative)۔

۳۔ بدل (Replative)۔

۴۔ غیر مسلسل (Discontinuous)۔

نویات (Syntax):

ہر بولی زبان اپنے اپنے اصول و قواعد بھی آہستہ آہستہ سمجھنے ہوتے چلے  
 جاتے ہیں۔ ہمیں، میار اور انداز کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے اور جن میں تصرف اور تبدیلی کا استحقاق صرف  
 اہل زبان کو حاصل ہوتا ہے۔ ڈاکٹر ثلثت ہنزواری لسانی مسائل میں گرامر کی اہمیت کی بابت رقم طراز ہیں:

”گرامر کا زبان سے وہی تعلق ہے جو لفظ کا معنی سے ہے۔ لفظ معنی کے ساتھ وجود میں آیا

ہے۔ گرامر بھی زبان کے ساتھ ساتھ وجود میں آتی ہے۔ لفظ کی زندگی معنی سے ہے۔ زبان بھی

صرف فی دعویٰ قواعد اس سے زندہ رہتی ہے۔ اس لیے گرامر کو زبان کے ہیکر لفظی اور ایست ترکیبی سے

ہم الگ نہیں کرتے۔ زبان کا قواعد اور ارتقا گرامر کے اصول و قواعد کے ماتحت ہوتا ہے۔“

مارفولوجی میں زبان کے مطالعے کو صرف ”لفظ“ کی حد یا سطح تک محدود رکھا جاتا ہے۔ لفظ سے  
 آگے کی سطح جس میں جملے اور فقرے بھی شامل ہو جاتے ہیں، ان کے لیے ”نحو“ یا syntax کی اصطلاح  
 مستعمل ہے۔ ڈاکٹر افتخار حسین نحو کی تعریف درج ذیل الفاظ میں کرتے ہیں:

”یہ ان تراکیب کا تجزیہ اور مطالعہ ہے جس میں صرف آزاد روپ ہوتے ہیں۔ چونکہ مختلف

تراکیب میں تصریفی وابستگی دلوں ہی تراکیب شامل ہوتی ہیں اس لیے نحو کی ایک تعریف یہ بھی

ہوتی ہے کہ تراکیب کو ترتیب میں رکھنے کے ان اصولوں کا مطالعہ ہے جو تصریفی وابستگی عمل سے

زیادہ بڑی تراکیب بنانے کے کام آتے ہیں۔“

ہر زبان کا صرفی دعویٰ سانچہ دیگر زبانوں سے مختلف و منفرد ہوتا ہے، لہذا کسی ایک زبان کے قواعد کو  
 دوسری زبان پر جو اطلاق نہیں لیا جاسکتا۔ ایک زبان کے لسانی امتیازات دوسری زبان میں غیر اہم اور غیر  
 ضروری ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ اردو جیسی ملو اس زبان جس نے سکریت، ہندی، عربی و فارسی زبانوں  
 سے جذب قبول لیا ہے اس کے باوجود عربی و فارسی یا انگریزی کے اصول و ضوابط کو اردو زبان پر زبردستی

راگو نہیں کہا جاسکتا۔

خلیل صدیقی علم صرف کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”علم صرف کا موضوع الفاظ اور الفاظ بانی اسباق کے اعتبار سے ظاہری صورتیں بدلتے رہتے ہیں۔ علم صرف کے ذیل میں ان تمام صورتوں سے بحث کی جاتی ہے۔۔۔ مراد ص کے نقطہ نظر سے الفاظ کی کثیم، تصریف و اعتنائی اور کردان، صرف کے مبادی ہیں۔ یہ تمام مبادی الفاظ کی ظاہری صورت سے تعلق رکھتے ہیں، اس لیے صرف کو ”صورتیات“ بھی کہا جاتا ہے۔“<sup>۵۱</sup>

صرف و نحو کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے مولوی عبدالحق ”قواعد اردو“ میں رقم لکھتے ہیں:

”... الفاظ کا بھی ظاہر و باطن ہوتا ہے۔ ظاہر وہ ہے جس کا تعلق ”صرف“ سے ہے... اور لفظ کا باطن اس کا مفہوم اور معنی ہے۔ اس کی بحث ”نحو“ میں ہوتی ہے۔“<sup>۵۲</sup>

### معنیات (Semantics):

معنیات میں زبان کے معنی سمجھنے کے طریقوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے کیونکہ زبان کی حدود محض صوتیات تک نہیں۔ آوازیں خواہ کتنی ہی مربوط اور خوش آہنگ کیوں نہ ہوں ان کی وقعت اور اہمیت معنی ہی سے متعین ہوتی ہے۔ ”جدید ادبی و لسانی تحریکیں“ کے مصنف یونس خان معنیات کی وضاحت کچھ اس طور کرتے ہیں:

”زبان ان معنی کی محتاج ہے جو اسے استعمال سے ملتے ہیں۔ الفاظ کے معانی ان کے استعمال کے طریقے بتاتے ہیں۔ آوازوں کا ایک مخصوص سلسلہ اس وقت تک بے معنی رہتا ہے جب تک ہمیں یہ معلوم نہ ہو جائے کہ انسانی تجربے کے کن پہلوؤں کے لیے ہم اسے استعمال کر رہے ہیں۔“<sup>۵۳</sup>

علم اللسان میں جب معنیات بطور اصطلاح استعمال ہوتا ہے تو اس سے زبان کے صوتی پہلو کے برعکس معنوی پہلو مراد لیا جاتا ہے۔ خلیل صدیقی کی رائے میں:

”معنیات میں ان قوانین و شرائط کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن کے ماتحت علامات و اشارات (بشمول الفاظ) بامعنی ہو سکتے ہیں۔ گویا الفاظ اور ملحوظ مظاہر کے باہمی رشتوں کا مطالعہ ”معنیات“ ہے۔“<sup>۵۴</sup>

معنیات کو لسانیات سے الگ فلسفہ و منطق کی ایک شاخ قرار دینے میں کارز بسکی، ایڈورڈ ساپو، مایینو سکی، بلوم فیلڈ اور دبستان پراگ کے ماہرین کا بڑا ہاتھ ہے جنہوں نے اس امر کی تصدیق کی ہے کہ زبان محض فکر یا خیال کا اظہار نہیں بلکہ محکم کے تصور حقیقت یا مشاہدہ حقیقت کی تصویریت کا تعین بھی کرتی ہے۔ دبستان پراگ کے عالموں نے ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ یہ ثابت کیا کہ ہر آواز اور ب، پ،

ت، دو غیرہ آوازاں کا ہر زمرہ بجائے خود باقی ہے... ”بات“ اور ”پات“ دو مختلف الفاظ ہیں، ان کے معانی کا فرق ب اور پ کے فرق پر منحصر ہے۔ یہ فرق باقی ہے اس لیے صورتوں کا ہر زمرہ ”مذہبیاتی“ بھی ہے۔ ۵۲

کسی بھی زبان میں معنی کی نوعیتیں مختلف ہوتی ہیں۔ بعض اوقات ”مذہبیاتی“ اور ”مذہبیاتی“ نوعیت کے ہوتے ہیں اور بسا اوقات انوی اور قواعدی۔ عربی، فارسی اور اردو کے قواعد دانوں نے ”علم معانی“ کے سلسلے میں جو اصول و قواعد مرتب کیے ہیں ان کا تعلق ”مذہبیات“ ہی ہے۔ باقی کلام زبان کی ابائی قدر کی نشان دہی کرتا ہے۔ خلیل صدیقی کی رائے میں:

”زبان میں بالقوہ یا ممکنہ کلام (Utterance) کی ان گنت صورتیں ہوتی ہیں۔ کسی بھی لغت میں زبان کے بالقوہ جملوں اور ان میں کلموں کے استعمال کی تمام ممکنہ صورتوں کو مد نظر رکھ کر مفہیم کا استنباط و اندراج ممکن نہیں اسی لیے ہم کسی لغت کو حقیقی معنوں میں جامع نہیں کہہ سکتے۔“ ۵۳

روزمرہ:

ہر زبان کے بولنے والوں کا ایک مخصوص روزمرہ ہوتا ہے جس میں تصرف و تبدیلی اس زبان کے بولنے والے ہر گز گوار نہیں کرتے۔ خلیل صدیقی کی رائے میں:

”روزمرہ لسانی عادت کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس سے انحراف گرامر کی پابندی کے باوجود مستحسن نہیں سمجھا جاتا۔“ ۵۴

روزمرہ میں کسی قسم کی تبدیلی سے عبارت غیر فصیح سمجھی جاتی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری روزمرہ کے باب میں لکھتے ہیں:

”روزمرہ سے مراد ایسا اسلوب بیان ہے جسے سارے پڑھے لکھے لوگوں نے متفقہ طور پر قبول کر لیا ہے اور اس میں رد و بدل کی اجازت نہیں ہے... روزمرہ کے الفاظ اپنے حقیقی معنوں ہی میں استعمال ہوتے ہیں اور محاورے کی طرح مجازی معنوں سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔...“ ۵۶

مثال کے طور پر چند جملے دیکھیے:

- ۱۔ پانچ سات آدمی بلا لیا اور معاملہ طے کر لیا۔
  - ۲۔ روز روز کی جھک جھک مجھے پسند نہیں۔
  - ۳۔ بلاناغہ سکول جایا کرو ورنہ نام خارج کر دیا جائے گا۔
  - ۴۔ ان دونوں میں زیادہ فرق نہیں۔ انیس بیس کا فرق ہے۔
- ان میں پانچ سات، روز روز، بلاناغہ اور انیس بیس کے الفاظ خاص طور پر قابل توجہ ہیں۔ ان



کا استعمال ہمیشہ اسی طرح ہوگا۔ انہیں کسی دوسرے لفظ سے بدلنے کی کوشش جملوں کو غلط اور متضاد بنادے گی۔ ۵۷

محاورہ:

محاورے میں کلمات کے انوی معنی کے بجائے مجازی معنی مراد لیے جاتے ہیں اور رفتہ رفتہ ان کی سند حاصل کر لیتے ہیں۔ محاورات میں بھی کسی قسم کی تبدیلی مستحسن خیال نہیں کی جاتی۔ اسی لیے ہمارے گفتگو کو کسی دوسری زبان میں ترجمہ کرنا مشکل ہوتا ہے، کیونکہ ہر زبان کا اپنا روزمرہ اور محاورہ ہوتا ہے۔ ہا محاورہ گفتگو سے یہ مراد ہرگز نہیں کہ گفتگو میں محاورات کا بے دریغ استعمال ہو بلکہ بول چال میں زبان کے روزمرہ کے مطابق ہونا ضروری ہے جسے انگریزی میں idiomatic کہتے ہیں۔ روزمرہ اور روزمرہ میں فرق یہ ہے کہ روزمرہ کا تعلق حقیقی اور محاورے کا تعلق مجازی معنوں سے ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر: کان کاٹنا، کان بھرنا، کان کھانا، کان کا کچا ہونا، کان دھرنا وغیرہ محاورات ہیں جن کا ان کے اصل معنی سے کوئی تعلق نہیں۔ ۵۸

ضرب الامثال یا کہاوتیں:

کہاوتیں اور ضرب الامثال ہماری طویل لسانی روایت کا حصہ ہوتی ہیں۔ یہ کم و بیش ہر زبان میں قومی تلمیحات، ماضی کے حقیقی یا فرضی لیکن مسلمہ واقعات اور ثقافتی روایات کے حوالے سے مختصر فقرات اور جملوں میں جہان معنی سمیٹے ہوئے ہوتی ہیں۔ روزمرہ و محاورہ کی طرح کہاوت میں بھی تحریف گوارا نہیں کی جاتی۔

کہاوتیں دلچسپ، برجستہ، مؤثر اور بر محل ہوتی ہیں۔ بالعموم انہیں کسی جملے کے آخر میں بطور مثال رقم کیا جاتا ہے۔ مثلاً ”... یہ تو وہی مثل ہوئی ناچ نہ جانے آنگن ٹیڑھا۔“

مرادفات:

جس طرح ہر زبان میں متضاد و متبائن کلمات کی خاصی تعداد ہوتی ہے، اسی طرح ایک ہی معنی کے اظہار کے لیے متعدد کلمات برتے جاتے ہیں، ان ہم معنی کلمات کو مرادفات کہتے ہیں۔ ہر زبان میں مرادفات محدود تعداد میں ملتے ہیں۔ البتہ اردو میں عربی و فارسی اور دیگر زبانوں کی آمیزش کے نتیجے میں مرادفات کی تعداد زیادہ ہے۔ تاہم مرادفات صوتی و صوری اعتبار ہی سے نہیں بلکہ مفہوم اور محل استعمال کے لحاظ سے نازک اور باریک فرق اور تبدیلی کے ثماز ہوتے ہیں۔ مثلاً رنج، غم، افسوس اور تأسف کے مفہیم میں جو لطیف امتیاز ہے اسے محل استعمال کے نتیجے میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔

لسانی و معنوی تغیرات:

مختلف سماجی و ثقافتی عوامل کے زیر اثر کسی بھی زبان میں مختلف النوع صوتی، صوری، لسانی، قواعدی

اور دوسری تبدیلیاں روزنامہ دہلی رتی ہیں جو اسی زبان کے زعم و ذہن کی نشاندہی کرتی ہیں۔ زبان کے پرانے اسالیب، تدریج، متروک اور نئے "نظرِ عام پر آ جاتے ہیں۔

دہلی رتی کی زبان میں آوازیں کم یا زیادہ دہلی رتی ہیں۔ بعض اوقات ذہنی ختم میں کسی فہم کا احتمال کم باترک کر دیا جاتا ہے یا پھر کسی دوسری زبان کے اثرات کے تحت ذہن مستعار کے لیے جاتے ہیں۔ مثلاً اردو زبان میں ٹ، ٹا اور ٹلی آوازیں دراز دہلی زبان کے اثرات کے تحت رائج ہوئیں۔ قواعدی تبدیلیوں کے زیر اثر صرف دہلی اصول و قواعد بھی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ مار فہم کے عمل انحراف کے نتیجے میں اردو میں کھوٹا، کسو، نئے اور نئے وغیرہ الفاظ لاترک قرار دے دیے گئے۔

مار فو فو بھی تبدیلیوں کے تحت مختلف الفاظ میں تشریفی یا اشتقاقی عمل کے تحت تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ مختلف سماجی تغیرات کے نتیجے میں الفاظ کی معنیات بھی تبدیل ہو جاتی ہیں۔ مثلاً اردو زبان میں "رندی" کا لفظ بمعنی "عورت" استعمال ہوتا تھا لیکن اب اس کے معنی "فاحشہ عورت" کے ہیں۔ بعض الفاظ کے معنی بالکل تبدیل ہو جاتے ہیں جب کہ بعض اوقات رائج الفاظ کے معنی میں توسیع ہو جاتی ہے۔

عام طور پر زبانیں دیگر زبانوں سے جذب و قبول اور نئے الفاظ و اصوات مستعار لیتی رہتی ہیں۔ مثلاً حالیہ اردو زبان میں بیک وقت عربی، فارسی، ہندی، سنسکرت، ترکی اور انگریزی زبان کے بے شمار الفاظ اس کا حصہ بن چکے ہیں۔ ان لسانی و معنوی تغیرات کو اشتقاقیات، متروک الفاظ اور دخل الفاظ جیسی اصطلاحات کی روشنی میں بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔

### اشتقاقیات:

دنیا کی کسی بھی زبان کے الفاظ ڈھلے ڈھلائے نہیں ہوتے بلکہ وہ نوع بہ نوع تبدیلیوں سے گزر کر یہ شکل اختیار کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے ہر لفظ کا ایک ماضی، ایک پس منظر اور ایک تاریخ ہوتی ہے۔ لسانیات کا وہ شعبہ جو الفاظ کے مآخذ اور اشتقاق کا سراغ لگاتا ہے، اشتقاقیات کہلاتا ہے۔ لفظ کا مآخذ تلاش کرنے کے عمل میں لفظ کے ارتقا کے تمام مراحل سے آگہی ہو جاتی ہے۔ اشتقاقی مطالعے کی بدولت ہم جان سکتے ہیں کہ کوئی زبان سیاسی، سماجی اور ثقافتی تبدیلیوں کے زیر اثر کیا کروٹیں بدلتی رہی ہے، بقول خلیل صدیقی:

"الفاظ کی تاریخی تحقیق سے سماجی کردٹوں، ثقافتی مضمرات اور سیاسی دھاروں ہی سے متعلق اشارات نہیں ملتے بلکہ لسانی تغیرات کی تمام نوعیتیں نظر کے سامنے آ جاتی ہیں۔ اشتقاقیات کے آئینہ خانے میں قوموں کے مروج و زوال، ذہنی اکتسابات، معاشرتی و اخلاقی مدوجزر، استعداد و صلاحیت، جذبات و احساسات کا دھندلا سا عکس نظر نہیں آتا بلکہ زبانوں کے ابتدائی مدارج، ان کی ساخت، صرف و نحو وغیرہ کی جیتی جاگتی تدویریں بھی مل جاتی ہیں۔ اشتقاقیات تاریخی و ثقافتی گرامر کے لیے مواد مہیا کرتی ہے۔" ۵۹



الغرض اشتقاقیات پر دسترس کے بغیر ایک معتبر لغت کی تدوین نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن ہے۔

### متروک الفاظ:

تغیر و تبدیلی کائنات کی سرشت میں ہے، بالخصوص زندہ زبان کی یہ خوبی ہے کہ وہ وقت کے دھارے کے ساتھ ساتھ اپنا چولا بدلتی رہتی ہے۔ نئے خیالات کے اظہار کے لیے جہاں نئے الفاظ کے سانچے تراشے جاتے ہیں وہاں پرانے الفاظ نہ صرف اپنا معنی و مفہوم بدل لیتے ہیں بلکہ بسا اوقات اس کی خارجی ہیئت بھی تغیر و تبدیلی کا استعارہ ہوتی ہے۔ دنیا کی ہر زبان کا قدیم سرمایہ عہدِ جدید کی زبان سے یکسر مختلف ہوتا ہے۔ سنسکرت ہو یا ہندی، عربی یا فارسی، اردو ہو یا انگریزی ہر زبان کے متروکات کی ایک طویل فہرست بآسانی ترتیب دی جاسکتی ہے۔ وہ الفاظ جن کا کسی زمانے میں سکہ چلتا تھا آج نکال سے باہر سمجھے جاتے ہیں۔ سماجی سطح پر رونما ہونے والی تبدیلیاں بھی لسانی تغیرات کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہیں تاہم لفظیات کے حوالے سے عہد بہ عہد رونما ہونے والی تبدیلیاں لسانی سرمائے سے خارج نہیں کی جاتیں بلکہ لغات کے دامن میں محفوظ و مامون رہتی ہے، بالخصوص وہ لغات جو تاریخی اصولوں پر ترتیب دی جاتی ہیں، اس میں لفظ کے جنم اور اس کے ارتقاء و تبدیلی کی پوری داستان ملتی ہے۔

اردو زبان میں ساخت کے حوالے سے یہ لچک موجود ہے کہ یہ عربی، فارسی، ترکی، ہندی، انگریزی اور دیگر مقامی بولیوں کی اصوات و اشکال کو اپنے اندر جذب کرنے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔ زبان اردو میں ترک و اختیار کا یہ عمل ولی دکنی اور سعد اللہ گلشن کے مشاورتی عمل سے شروع ہوا جس نے بعد میں ایک تحریک کی صورت اختیار کر لی۔ ولی کے لسانی شعور سے استفادہ کرتے ہوئے مرزا مظہر جان جاناں، مضمون، آبرو، شاکر ناجی، یک رنگ و دیگر نے شعری اسلوب کی تبدیلی میں نمایاں کردار ادا کیا۔ مقامی بولیوں کے کھر درے الفاظ ترک کر کے فارسی کی شعری و لسانی روایات بروئے کار لائی گئیں۔ وحید الدین سلیم "افاداتِ سلیم" میں لکھتے ہیں:

"شاعری کے پہلے اور دوسرے دور میں ہندی الفاظ کثرت سے مستعمل تھے، تیسرے دور میں ان کی جگہ فارسی، عربی الفاظ رواج پا گئے لیکن اس دور میں بھی بہت سے ہندی الفاظ رائج تھے جو چوتھے دور میں متروک ہوئے۔ رفتہ رفتہ زبان فارسی عربی آمیز ہوتی گئی۔ مثلاً تیسرے دور میں شامل کی جگہ سانجھ، محبوب کی جگہ جن، شہر کی جگہ نگر، جدائی کی جگہ ہوا، ذرا کی جگہ ٹک، چہرہ کی جگہ منکھ، خوشبو کی جگہ باس، قول کی جگہ بچن، دنیا کی جگہ جگ، ہوا کی جگہ باد و غیرہ الفاظ مستعمل تھے۔ اس دور میں بہت سے الفاظ زبانوں پر جاری تھے جن کی شکل چوتھے دور میں بدل گئی۔ مثلاً اس زمانے میں مٹی کی جگہ مٹی، لکائی کی جگہ لاگا، ٹھننا کی جگہ ٹھنا، کچڑ کی جگہ کچ، جگہ کی جگہ جاگا، بوبو کی جگہ لوبو... ڈوبو کی جگہ ڈوبا یا دیگرہ بولتے تھے۔" ۱۵

لسانی سطح پر الفاظ کو متروک قرار دینے کے مختلف اسباب و جواز کار فرما رہے ہیں جن میں درج ذیل

نکات قابل غور ہیں:

- ۱۔ اصلاح زبان کی تحریکیں۔
- ۲۔ زبان کی ترقی و نشو و نما۔
- ۳۔ شعری اصلاح کے لیے اساتذہ سخن کی کاوشیں۔
- ۴۔ فصاحت و بلاغت کے معیار۔
- ۵۔ تخلیقی اسلوب کی پختگی۔

دنیا نے علم و ادب میں اصلاح زبان کی تحریکیں انفرادی و اجتماعی دونوں سطحوں پر جاری و ساری رہی ہیں۔ جوں جوں لسانی شعور پختہ ہوتا گیا تو بعض الفاظ کو نامانوس یا غلط قرار دے کر ترک کر دیا گیا۔ بعض اوقات متروک الفاظ تخلیق کار کی ذاتی پسند و ناپسند پر مبنی ہوتے ہیں۔ بالخصوص شعرا کا ذوق اور جمالیاتی حس تخلیقی عمل میں بعض الفاظ کے استعمال کو متروک و ممنوع خیال کرنے لگتی ہے۔ مثلاً راتاں، باتاں، آتیاں، جاتیاں، دکھلاتیاں جیسے الفاظ جو دبستانِ دہلی کی شاعرانہ نکسال میں موجود تھے۔ رفتہ رفتہ متروک قرار دے دیے گئے اور آج ان کا شمار زبان کے قدیم آثار کے طور پر کیا جاتا ہے۔

جوں جوں زبان ترقی و ارتقا کی منازل طے کرنے لگی، ہر عہد کے اساتذہ سخن اپنے لسانی شعور کو بروئے کار لاتے ہوئے مختلف الفاظ کو متروک قرار دے کر اظہار و خیال کی دنیا سے خارج کرنے لگے۔ اصلاح زبان کی ان کاوشوں میں خان آرزو کا نام اساسی اہمیت کا حامل ہے۔ بحیثیت ایک ماہر لسان انھیں اشتقاقیات اور لفظ کی ادنیٰ بدلتی صورتوں اور معنوی تبدیلیوں کا گہرا شعور تھا۔ ”نوادرا لالفاظ“ اس حقیقت کی غماز ہے کہ وہ لسانی باریکیوں کا خوب ادراک رکھتے تھے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ ”نوادرا لالفاظ“ کے مقدمے میں رقم طراز ہیں:

”دہلی کے عوام ایک مخلوط قسم کی زبان بولتے تھے جس کو ”بانگڑو“ کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ اس میں ہریانی الفاظ اور قصباتی محاورے کی خاص آمیزش تھی۔ خان آرزو نے اصلاح زبان کے سلسلے میں سب سے پہلے انھی الفاظ کی فصاحت اور عدم فصاحت کی طرف توجہ کی اور یہ کہنا شاید غلط نہ ہوگا کہ اردو کے ابتدائی لہجے اور تلفظ کو متعین کرنے اور نکسالی اردو کو مستحکم کرنے میں انھوں نے ایک مؤسس اور واضعِ اول کا کام کیا۔ اصلاح زبان کی باقی سب کوششیں اس کے بعد کی ہیں۔“ ۶۶

میر و سودا کے عہد میں فصاحت و بلاغت کے نئے معیار تراشے گئے۔ زبان کو فصاحت کی سند عطا کرنے کے لیے دکنی اسلوب کو ترک کر کے فارسی اندازِ نستعلیق کی طرف خاص توجہ دی گئی۔ نتیجہ فارسی الفاظ و محاورات سے زبان اردو مالا مال ہو گئی۔ مولانا محمد حسین آزاد ”آبِ حیات“ میں تیسرے دورِ شاعری کی تمہید میں لکھتے ہیں:



”ہمارے زبان دانوں کا قول ہے کہ ساٹھ برس کے بعد ہر زبان میں واضح فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ مگر سوم کے اشخاص جو حقیقت میں ہمارے اردو کے ہمارے ہیں انہوں نے بہت سے الفاظ پرانے بھی کر دیے۔ یہ اور بہت سی فارسی کی ترکیبیں جو سری کی زبان کی طرح ۱۷۰۰ء کے ساتھ میں آتی تھیں، انہیں کھلایا، پھر بھی بہت حال کے بہت سی باتیں ان کے نام میں آئی تھیں جو اب مٹ چکی ہیں۔“ ۱۷

تجارتی اسلوب کو پختگی، طرا کرنے کے لیے شعوری یا غیر شعوری طور پر فارسی سے استفادہ کیا گیا۔  
بقول مولانا محمد حسین آزاد:

”زبان اردو ابتداء میں کچا سونا تھی۔ ان بزرگوں نے اسے کدورتوں سے پاک صاف کیا اور ایسا بنا دیا جس پر ہزاروں ضروری کام اور آرائشوں کے سامان، حسیوں کے زیور بلکہ بادشاہوں کے تاج و افسر تیار ہوتے ہیں۔“ ۱۸

اسالیب بیان کا کچا پن دور کرنے کے لیے اصلاح زبان کا عمل مرزا مظہر جان جاناں سے شاہ حاتم اور شاہ حاتم سے آتش و ناسخ تک عہد بہ عہد طول پکڑتا گیا۔ بالخصوص جب لکھنؤ میں بزمِ سخن آراستہ ہوئی تو لکھنؤی شعرا نے اپنی طبعی نفاست پسندی اور جدت طرازی کے بموجب اصلاح زبان کا عمل تیز کر دیا اور متروکات الفاظ کے عمل نے ایک لسانی رجحان کی شکل اختیار کر لی۔ اساتذہ سخن بالخصوص متحفی، آتش اور ناسخ نے اپنے لسانی شعور و آگہی کی بنیاد پر متروکات کی ایک طویل فہرست ترتیب دے کر فصاحت و بلاغت کے نئے معیار متعارف کروائے اور اس روایت کا تسلسل ۱۸۵۷ء تک جاری و ساری رہا۔  
برطانوی راج کے قیام کے بعد فارسی زبان فصاحت و بلاغت کا معیار نہ رہی کیونکہ انگریز نہ صرف اپنے ساتھ انگریزی زبان لے کر آئے بلکہ اردو کے معنی کے بالمقابل صاف و سادہ اردو کو رواج دینے میں سرگرم عمل نظر آئے۔ اس بدلی ہوئی صورت حال کا اندازہ غالب کے ایک خط بنام میر مہدی مجروح سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے:

”اے میر مہدی! تجھے شرم نہیں آتی۔ ارے اب اہل دلی ہندو ہیں یا اہل حرفہ یا خاکی ہیں یا پنجابی ہیں یا کورے ہیں۔ ان میں سے ٹوکس کی زبان کی تعریف کرتا ہے... اللہ اللہ دلی والے اب تک یہاں کی زبان کو اہتما کہتے جاتے ہیں۔ واہ رے حسن اعتقاد! ارے بندہ خدا! اردو بازار باقی نہ رہا اردو کہاں...“ ۱۹

برطانوی تسلط کے بعد اصلاح زبان کے حوالے سے متروکات کا عمل سست ہو گیا اور ذیل الفاظ کی کارفرمائی بڑھ گئی۔ سرسید اور ان کے رفقا اور اکبر الہ آبادی کے ہاں انگریزی الفاظ کا استعمال بے دھڑک ہونے لگا۔ متروک و ذیل الفاظ کے حوالے سے ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی یہ رائے قابل غور ہے کہ:

”زبان کی شکل و صورت اور باطن میں زندگی کے تقاضوں کے مطابق تبدیلیاں ہوتی رہتی

ہیں۔ اس کا لہجہ عہد بہ عہد بدلتا رہتا ہے۔ بہت سے الفاظ متروک و مردود ہوتے رہتے ہیں اور نئے اور جان دار لفظوں کے لیے جگہ خالی کر دیتے ہیں لیکن یہ سارا عمل عوامی سطح پر ان جانے طور پر ہوتا ہے۔ زبان کی تراش خراش اور حذف و اضافہ میں کسی خاص شخص یا گروہ کی حاکمیت کو دخل نہیں ہوتا۔“ ۱۰ کے

### دخیل الفاظ:

زبان اپنے بولنے والوں کی سماجی، تہذیبی، اخلاقی اور نفسیاتی زندگی کی مظہر ہوتی ہے۔ تہذیبی اور سماجی سطح پر ہونے والی تبدیلیاں لسانی تغیرات کا پیش خیمہ بنتی ہیں اور زبان زندگی کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کے لیے دیگر زبانوں سے جذب و قبول اور اکتساب کے عمل سے ہنگامی طور پر اپنے علمی و ادبی اور لسانی سرمائے کو وسعت بخشتی ہے۔ لسانی لین دین کے نتیجے میں جو الفاظ دیگر زبانوں سے مستعار لیے جاتے ہیں، انہیں دخیل الفاظ کہا جاتا ہے۔ بقول خلیل صدیقی:

”لسانی استفادے اور دخیل الفاظ کی کثرت کا دار و مدار ثقافتی ربط و ضبط اور وابستگی پر ہی

ہوتا ہے۔ دوسرے لسانی گروہ کے ذہنی و علمی اور ثقافتی اکتسابات سے جتنا زیادہ اثر قبول کیا

جاتا ہے اسی قدر دخیل الفاظ کی بہتات ہوتی ہے...“ ۱۱ کے

عین ممکن ہے کہ ابتدائے آفرینش میں پوری دنیا میں ایک ہی زبان بولی اور سمجھی جاتی ہو۔ تہذیبی ارتقا کے نتیجے میں زبان کا ارتقائی عمل بھی وجود میں آیا۔ دنیا کی مختلف زبانوں میں پایا جانے والا لسانی اشتراک اس حقیقت کی عکاسی کرتا ہے کہ کسی ایک خاندان سے تعلق رکھنے والی زبانیں باہم مشترک سرمایہ رکھتی ہیں۔ مثلاً اردو، عربی، فارسی، سنسکرت، یونانی اور لاطینی زبان میں لسانی اشتراک کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔ اسی طرح جرمنی، لاطینی، سنسکرت اور دیگر Indo European زبانیں باہم مشترک ہیں۔ ماں، ماما، ماد اور ماتر نیز باپ، پتا، پدر اور فادر میں جو صوتی و معنوی اشتراک ہے اسے بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے میں:

”... یہ صرف اردو ہی سے مخصوص نہیں بلکہ دنیا کی تمام بڑی اور ترقی یافتہ زبانوں میں لسانی لین دین کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ کبھی زبان کے حروفِ تہجی کی بنا پر وہ الفاظ بعینہ رو جاتے ہیں تو کبھی زبان بولنے والوں کے آلاتِ سماعت اور آلاتِ نطق کی مخصوص نوعیت کی بنا پر آواز و انداز بدل کر کچھ سے کچھ بن جاتے ہیں... اشتقاقیات نے لسانی مباحث میں جو اتنی اہمیت حاصل کر لی وہ بھی اسی باعث ہے اور دخیل الفاظ اور غریب الفاظ جیسے مباحث بھی اسی لیے معروضِ وجود میں آئے۔“ ۱۲ کے

ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے میں انگریزی کی معروف صنف Essay کا نام قرانسیسی کی بجائے عربی الاصل ہے۔ فرانس کے مؤرخین نے ۱۵۸۰ء میں اپنی تحریروں کو "Assai" کے نام سے شائع کیا... مؤرخین جنوبی فرانس کا رہنے والا تھا اور جنوبی فرانس میں جو بولی، بولی جاتی تھی اس میں عربی الفاظ کی بہتات

تھی۔ لسانی لین دین کی ایسی لاتعداد امثال عالمی ادبیات کے سرسری مطالعے سے اخذ کی جاسکتی ہیں۔<sup>۳۷</sup> زبان اپنی بقا کے لیے دیگر زبانوں سے توانائی حاصل کرتی رہتی ہے۔ زبانوں کا ایک دوسرے سے استفادہ ان کے ترقی یافتہ ہونے کی دلیل ہے اور یہی استفادہ زبان کے اثر و نفوذ میں وسعت کا سبب بھی بنتا ہے۔ ذیل الفاظ زبان میں وسعت، قوت اور اظہار خیال میں روانی کا سبب بنتے ہیں۔ ذخیرہ الفاظ میں اضافہ بیان میں فصاحت و بلاغت کو جنم دیتا ہے۔

اردو زبان میں ذیل الفاظ کی کثرت اس حقیقت کی غماز ہے کہ ابتدا ہی سے اس کی بنیاد دیگر زبانوں سے اشتراک اور استفادے پر رکھی گئی۔ یہ ایک مخلوط اور ملاواں زبان ہے جس کا بیشتر لسانی سرمایہ دیگر زبانوں سے مستعار ہے۔ اردو زبان کا شاید ہی کوئی جملہ ایسا ہو جس میں ترکی، عربی، فارسی، ہندی، اطالوی، یونانی یا انگریزی زبان کی آمیزش نہ ہو۔ اس استفادے کے باوصف ہم اردو کو کسی دوسری زبان کا نام نہیں دے سکتے۔ اس کا اپنا اسلوب، روزمرہ، محاورہ اور صرفی و نحوی امتیازات ہیں۔ یہاں ہمیں انشاء اللہ خاں انشاء کی کتاب ”دریائے لطافت“ کی درج ذیل عبارت کو ذہن میں رکھنا ہوگا کہ:

”جو لفظ اردو میں مشہور و مستعمل ہو گیا، خواہ وہ عربی ہو یا فارسی، ترکی یا سریانی یا پنجابی یا پوربی، اپنی اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح، وہ لفظ بہر حال اردو ہے۔ اگر اصل کے موافق مستعمل ہو تو صحیح اور اگر اصل کے خلاف ہو تو بھی صحیح۔ اس کا غلط اور صحیح ہونا اردو کے استعمال پر منحصر ہے۔ اس لیے کہ جو لفظ اردو کے مزاج کے موافق نہیں غلط ہے، خواہ اصل کے لحاظ سے درست کیوں نہ ہو اور جو چیز اردو کے مزاج کے موافق ہے وہ صحیح ہے، خواہ اصل کے لحاظ سے غلط کیوں نہ ہو۔“<sup>۳۸</sup>

اردو زبان نے دیگر زبانوں کی لفظیات کو اپنے دامن میں ضرور سمیٹا لیکن ان لفظوں کو برتنے کے اصول و ضوابط خود وضع کیے۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

”اردو مخلوط اور مشترک زبان ہونے کے باوجود کسی زبان کی مقلد یا تابع نہیں ہے۔ حروفِ تنجی سے لے کر الفاظ کی ساخت، جملوں کی بناوٹ، تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے اصول اور الفاظ کے استعمال تک میں اس کا اپنا معیار اور اس کا اپنا اسلوب ہے۔“<sup>۳۹</sup>

ذیل الفاظ کے باب میں مولوی عبدالحق کی اس رائے کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ وہ کہتے ہیں کہ:

”یہ ایک موٹی سی بات ہے کہ جب کوئی لفظ ہماری زبان میں آ گیا اور اس طرح بس گیا تو وہ غیر زبان کا نہیں رہتا، ہمارا ہو جاتا ہے۔ اسے اگر ہم نکال دیں تو سوائے ہماری زبان کے اس کا کہیں ٹھکانا نہیں رہتا۔ دوسری زبان میں مل جانے سے نہ اس کی وہ پہلی ہی صورت اور چہرہ مہرہ رہتا ہے اور نہ سیرت و خصلت۔ اگر وہ اپنی اصلی زبان کی طرف جائے گا تو پہچان بھی نہ پڑے گا اور کوئی اسے وہاں گھسنے نہ دے گا۔“<sup>۴۰</sup>

اردو کے ذخیرہ الفاظ میں ہمیں تین قسم کے الفاظ ملتے ہیں۔

۱۔ اسم (Noun)۔

۲۔ فعل (Verb)۔

۳۔ حرف (Preposition)۔

اردو کے بیشتر ذخیل الفاظ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اسم ہیں اور افعال اور حروف کا تعلق مقامی اور علاقائی زبانوں سے ہے۔ روزمرہ گفتگو میں مستعمل اسماء بھی بیشتر مقامی نوعیت کے ہیں تاہم ذخیل الفاظ کی بدولت زبان میں جو لچک، رنگارنگی اور تنوع پیدا ہوا ہے اس کی ضرورت اور اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

”تبادلی قواعد“ (Transformational Grammar):

زبان کی تخلیقی قوت (Creativity) کو تبادلی قواعد کی روشنی میں بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔ تبادلی قواعد کے تصور کو سمجھے بغیر لسانی مطالعہ ادھورا اور نامکمل رہتا ہے۔ جدید لسانیات میں اس تصور کو اوّل ازل چومسکی (chomsky) نے ۱۹۵۷ء میں روشناس کرایا اور زبان کے تجزیاتی مطالعے کو ایک نئے رخ سے پیش کیا۔ ڈاکٹر اقتدار حسین چومسکی کے اس تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”چامسکی کا کہنا ہے کہ زبان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ایک بولنے والا لاتعداد جملے بول سکتا ہے۔ زبان کی یہ خصوصیت ایسی ہے جو اس کو باقی نظام ترسیل سے ممتاز کرتی ہے۔ ابھی تک لسانیات میں مطالعہ اور ریسرچ کا جو قیاس اور اغراض مقصود تھے ان میں زبان کا تجزیاتی مطالعہ اور اندرونی اکائیوں کی درجہ بندی شامل رہی اور یہی اہم سمجھا گیا۔ اس نظریے کی وجہ سے ان زبانوں میں آپس میں فرق زیادہ اجاگر کیا گیا کہ ان کی یکسانیت کو۔“

چامسکی کے اس تصور نے بالخصوص قواعد نویسوں کو ایک نئی راہ دکھائی۔ ہر زبان کے بولنے والے کے ذہن میں اس زبان کے چند اصول و قواعد ہوتے ہیں جن کو بروئے کار لاتے ہوئے وہ بیک وقت لاتعداد جملے تخلیق کر سکتا ہے۔ چامسکی کسی زبان کے جملوں کو دو خاص گروہوں میں تقسیم کرتا ہے؛ یعنی مغز جملے اور غیر مغز جملے۔ مغز جملے کسی زبان میں محدود تعداد میں ہوتے ہیں جب کہ غیر مغز جملے ان مغز جملوں ہی میں چند تبدیلیوں کو بروئے کار لاتے ہوئے تشکیل دیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر درج ذیل جملے ملاحظہ کیجیے:

حامد بازار گیا

کیا حامد بازار گیا؟

کیا حامد بازار نہیں گیا؟

حامد بازار کیوں نہیں گیا؟

حامد بازار آہستہ آہستہ گیا وغیرہ

مذکورہ تمام جملوں میں پہلا جملہ ”بنیادی یا مغزی جملہ“ ہے اور باقی تمام جملے اس مغزی جملے سے

مشتق کیے گئے ہیں۔ ۷۸

۱۹۶۵ء میں چامسکی کی کتاب "Aspects of the theory of syntax" منظرِ عام پر آئی جس میں اس نے ۱۹۵۷ء کے نمونے میں دو خاص تبدیلیوں کی نشاندہی کی۔

اول: اس میں معنیات کا حصہ شامل کیا گیا۔

دوم: عمیق اور سطحی ساخت میں فرق کی نشاندہی کی گئی۔

چامسکی نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ہر جملے کی دو صورتیں ہوتی ہیں؛ ایک وہ جو بولنے یا لکھنے میں ظاہر ہوتی ہے، اس کو سطحی ساخت کہتے ہیں اور دوسری وہ جو معنی سمجھنے کے لیے جملے کے اندر موجود ہوتی ہے جس کو عمیق یا گہرائی کی ساخت کہتے ہیں اور تبادلہ تو اعدادِ دونوں کے مابین تعلق قائم کرتے ہیں۔ ۷۹

اردو زبان میں لسانیات کے جدید رجحانات:

اردو ایک زندہ زبان ہے جو وقت کے دھارے کے ساتھ اپنی زندگی اور بقا کے لیے نئے اصول و معیار اور ترجیحات و تقاضے کرتی رہتی ہے۔ انسان کی زبان و بیان اور دیگر لسانی مباحث سے دلچسپی کی داستان خاصی قدیم ہے۔ کلاسیکی شعر و ادب میں علم بیان و علم بدیع، لغت و معانی اور تشبیہ و استعارہ سے متعلق مفید معلومات موجود ہے۔ زبان و بیان اور اسلوب کے حوالے سے اساتذہ سخن کی شاعرانہ تعلیمات ان کے لسانی شعور کی غماز رہی ہیں۔ انھیں اردو لسانیات کے ابتدائی نقوش قرار دیا جاسکتا ہے۔

جوں جوں لسانیات نے علم کا درجہ حاصل کیا، لسانی شعور میں بھی پختگی نے جنم لیا اور لسانی مسائل پر بیش از بیش توجہ صرف کی جانے لگی، یہاں تک کہ علم لسانیات کے دائرہ امکان میں صرف زبان دانی کے رموز و نکات ہی توجہ کا محور نہ رہے بلکہ دیگر علوم نے بھی لسانیات سے اکتسابِ نور کیا۔ ان میں سماجی علوم، تاریخ اور نفسیات ہی نہیں بلکہ فلسفہ، ریاضی، سائنس اور دیگر عقلی علوم بھی شامل ہیں۔

زبان کی ترویج و توسیع کے طویل سفر کو اگر ذہن میں رکھا جائے تو لسانیات کی افادیت و اہمیت سے انکار ممکن نہیں بالخصوص اردو جیسی مخلوط زبان جس کا اپنا تاریخی، تہذیبی اور لسانی پس منظر ہے، میں اطلاقی لسانیات کے حوالے سے خاطر خواہ تحقیقی کام ہوا ہے۔ اردو زبان کے لسانیاتی پہلوؤں بالخصوص املا، رسم الخط، صوتیات اور دیگر صرفی و نحوی امتیازات کی لسانی توجیہات منظرِ عام پر لائی گئی ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”زبانوں کی ضرورتیں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ ان میں جہاں صحت و اصول

اور معیار بندی پر اصرار کرنا ضروری ہوتا ہے وہاں لفظ و معنی کی نئی تخلیقی سطحوں کی دریافت کرنا اور

زبان کے چلن کی نئی عمرانیاتی ضرورتوں پر نظر رکھنا بھی بے حد ضروری ہے۔ اقبال کا یہ شعر:

گیسویئے اردو ابھی منت پذیرِ شانہ ہے

شمعِ یہ سودائی دل سوزی پروانہ ہے



اس تناظر میں نئی ذمہ داریوں کا احساس بھی دلاتا ہے۔“ ۵۰

علومِ جدیدہ میں لسانیات کی کارفرمائی کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہو رہا ہے۔ لسانیات کی اساس پر تنقید کے نئے دبستان متعارف ہو رہے ہیں، فنِ قواعد نویسی کو موثر اور معتبر بنانے کے لیے لسانیات کے مغربی تصورات سے مدد لی جا رہی ہے۔ اصطلاح سازی، تراجم، لغت نویسی اور صوتیات جیسے تکنیکی امور پر سنجیدہ غور و فکر سے کام لیا جا رہا ہے۔ ادب اور لسانیات کے باہمی رشتے کی نوعیت اور اہمیت کو سمجھتے ہوئے مخطوطات، ابیاض اور قدیم مسودات کو لسانی تحقیق کا محور بنایا جا رہا ہے۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”جدید لسانی تحقیقات کے وسعت پذیر ہوتے ہوئے دائرہ کار میں اب قدیم تاریخ، آثارِ قدیمہ، خطوط، کتبے، سکتے، قدیم مصوری، شاہی فرامین خطاطی کے مختلف اسالیب، روشنائی اور املا کے متغیر انداز اور اسی نوع کے دیگر شواہد کی اہمیت، ضرورت اور قدر و قیمت بھی تسلیم کی جا رہی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس نوع کا قدیم تاریخی مواد استعمال کرنے والے محقق سے اس کی توقع بھی رکھی جاتی ہے کہ وہ قلمی مسودات، سکتوں، کتبوں، خطاطی، فرامین، تصاویر اور املا کی پرکھ کے لیے سائنٹیفک معلومات کے ساتھ ساتھ تکنیکی مہارت بھی رکھتا ہو... اس متعدد کے لیے محقق کا اند ساز، جلد سازی تک کے بارے میں کچھ نہ کچھ جانتا ہو۔“ ۵۱

جدید لسانیات نے روایتی گرامر کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا ہے اور گرامر کے ڈھلے ڈھلائے اصول و قواعد میں جو ابہام موجود تھا اسے نئے تجربات کی روشنی میں قابل قبول بنانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ مغرب میں جن ماہرینِ لسانیات نے جملے کی تفہیم کے نئے انداز متعارف کروائے ان میں نوم چامسکی Noam Chomsky کا نام قابل ذکر ہے جس نے دنیائے لسانیات میں تشکیلی گرامر یعنی Transformational Grammar کا جدید تصور پیش کیا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ تشکیلی گرامر کے نظریے کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”چامسکی کے نزدیک جملے دو طرح کے ہوتے ہیں kernel یعنی اصلی اور Derived یعنی ماخوذ۔ سادہ بیان یہ جملوں کو وہ Kernel کہتا ہے اور باقی سب کو ان سے ماخوذ بتاتا ہے۔ Kernel جملوں کے اجزاء کو گھٹایا یا بڑھایا یا تبدیل کیا جاسکتا ہے... اس قانون کی مدد سے ہزاروں ماخوذ جملے وضع کیے جاسکتے ہیں۔“ ۵۲

چامسکی کے تبادلِ قواعد کے اس نظریے نے لسانی مباحث کو ایک نئے رخ پہ لا کھڑا کیا ہے۔ بالخصوص ایک ایسے دور آگہی میں جہاں سائنسی اور عقلی علوم تیزی سے فروغ پا رہے ہوں، اس نظریے کی اہمیت دو چند ہو جاتی ہے۔

چامسکی کی رائے میں تشکیلی گرامر کے تین حصے ہوں گے۔ پہلا حصہ ترکیبی قوانین (P.S.Rules) کے لیے وقف ہوگا۔ دوسرے میں تمام تشکیلی قوانین (T.Rules) درج کیے جائیں گے اور تیسرے میں

صوتیات یعنی Phonological اور لفظیات یعنی Morphological قوانین ہوں گے۔ بلوم فیلڈ کے زمانے کی لسانیات میں گرامر کی بحث آواز سے شروع کی جاتی تھی اور جملے پر ختم ہوتی تھی۔ چامسکی کے یہاں اس کی کاپلاٹ ہو گئی ہے یعنی اب زبان کی بحث ”S“ یعنی جملے سے شروع ہوا کرے گی اور آوازوں پر ختم ہوگی۔ ۵۳

گوپی چند نارنگ پر امید ہیں کہ تشکیلی نظریے کے امکانات کی مدد سے زبان کے پیچیدہ نظام کو تھوڑے سے قوانین میں پوری جامعیت اور قطعیت کے ساتھ سمیٹا جاسکتا ہے۔ یہ قوانین اس انداز سے مرتب کیے جائیں گے کہ برقیاتی ذہن (Electronic Computer) کو feed کرائے جاسکیں جن کی بدولت علامتیں الفاظ میں ڈھلیں گی اور الفاظ خود بخود آوازوں میں تبدیل ہوتے جائیں گے۔ آخر میں انہیں مشین ٹائپ کر کے پیش کر دے گی۔ اس سے مشینی ترجمے کا خواب بھی رفتہ رفتہ شرمندہ تعبیر ہو سکے گا یعنی زبانوں کے کامیاب تجزیے کے بعد انگری کے ایک اشارے سے ایک زبان کے جملے خود بخود دوسری زبان کے ہم معنی جملوں میں ڈھل سکیں گے۔ ۵۴

کسی بھی زبان کی ترقی کا انحصار اس کی جامعیت، قطعیت اور علمی معیار پر ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں سرمایہ اردو کو وسعت دینے کے لیے فن ترجمہ نگاری کی طرف توجہ مرکوز رہی۔ انیسویں صدی عیسویں تک ادبی و دینی مسائل کے حل کے لیے عربی و فارسی جیسی منجھی ہوئی زبانوں سے تراجم کیے گئے جب کہ طب، ہیئت، نجوم، فلسفہ اور جغرافیہ جیسے علوم کے لیے عربی و فارسی کے علاوہ سنسکرت زبان کے قدیم سرمائے سے بھی بھرپور استفادہ کیا گیا لیکن بیسویں صدی میں انگریزوں کی بر عظیم میں آمد کے نتیجے میں علمی و ادبی ترقیات کا رخ اہل مغرب کی طرف موڑ لیا گیا۔ ناول، افسانہ، ڈراما، انشائیہ، خاکہ، مضمون، نظم اور آزاد نظم اور نظم معری جیسی اصناف نظم و نثر نہ صرف مغربی ادب کے توسط سے اردو میں داخل ہوئیں بلکہ ان اصناف کے بہترین نمونے بھی تراجم ہی کے مرہون منت ہیں۔

فن ترجمہ نگاری کے حوالے سے اصطلاح سازی کا فن بھی متعارف ہوا اور اردو زبان کی علمی وقعت بڑھانے کے لیے عربی، فارسی، ترکی، یونانی، ہندی اور انگریزی زبان کو سامنے رکھتے ہوئے اصطلاحات وضع کی گئیں۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”دنیا کی بیشتر ترقی یافتہ زبانوں کے پاس وافر ذخیرہ الفاظ ہوتا ہے جس سے اصطلاح سازی ممکن

ہو جاتی ہے۔ اپنی زبان میں سوزوں الفاظ کی عدم دستیابی کی صورت میں دیگر زبانوں سے رجوع کر

لیا جاتا ہے، جیسے انگریزی میں یونانی اور لاطینی سے مدد لیتے ہیں اور ہم عربی و فارسی سے۔“ ۵۵

ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے کے مطابق اردو میں اصطلاح اختراع کرنے کے مقابلے میں اصطلاحات

کے تراجم بہت زیادہ ہوتے ہیں کیونکہ دنیا میں جس تیز رفتاری سے انکشافات اور ایجادات ہو رہی ہیں،

تراجم تو اس تیز رفتاری کا ساتھ دے سکتے ہیں لیکن وضع اصطلاحات کے لیے اس تیز رفتاری کا ساتھ

دینا ممکن نہیں تاہم اصطلاح سازی کا فن تراجم سے مشروط ہے۔ انیسویں صدی اور بیسویں صدی میں منظم طور پر تراجم کیے گئے جن کی بدولت اصطلاحات کے تراجم میں بھی تیز رفتاری نے جنم لیا۔ تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ترجمے کا فن ہو یا وضع اصطلاحات دونوں کو کما حقہ سرانجام دینے کے لیے لسانی شعور و بصیرت درکار ہوتی ہے۔ کیونکہ جس طرح ترجمے کا صاف و سادہ، سلیس و بامحاورہ ہونا ضروری ہے اسی طرح وضع اصطلاحات کے لیے لازم ہے کہ اصطلاح ثقیل، مُغلق اور مبہم نہ ہو بلکہ زبان کے مخصوص مزاج اور لسانی ڈھانچے کو مد نظر رکھتے ہوئے وضع کی گئی ہو اور اس مخصوص نظریے، تصور، کیفیت یا خیال کے جوہر کو مختصر ترین الفاظ میں بیان کرنے کی قدرت رکھتی ہو۔ ۵۶

کسی زبان کے تمام تر الفاظ کو ترتیبِ تجزی کے اعتبار سے اس طرح مرتب کرنا کہ ان کے مطلب کے ساتھ ساتھ تلفظ بھی واضح ہو جائے، نیز الفاظ کی صرفی و نحوی کیفیت کی نشان دہی بھی موجود ہو، لغت نویسی کہلاتا ہے۔ لسانی سطح پر لغت کسی زبان کے بارے میں معلومات فراہم کرنے کا معتبر ترین ذریعہ خیال کی جاتی ہے کیونکہ یہاں لفظوں کی صوتی، صرفی، نحوی اور معیناتی حدود متعین کی جاتی ہے۔ خلیل صدیقی ذخیرۃ الفاظ لغات و فرہنگ کی ہمہ گیر حیثیت کی بابت لکھتے ہیں:

”... لغت کا منصب الفاظ کے تلفظ اور معنی کی وضاحت ہی نہیں بلکہ ان کے مآخذ، اشتقاقی صورتوں، ذور بہ ذور کی کیفیتوں، ان کے نخل استعمال کی تشریح، الفاظ کے علاوہ صوتیوں اور صورتیائی اکائیوں، قواعدی نکات، لب و لہجہ، ذور، صوتی سطح، امتداد اور ان کے شمراوات وغیرہ کی تدوین بھی ہے۔۔۔۔۔“ ۵۷

انیسویں اور بیسویں صدی میں نامور مستشرقین اور علمائے ہند نے لغت نویسی پر اپنی توجہ مرکوز رکھی بالخصوص علمائے ہند میں عبدالواسع ہانسوی کی ”غرائب اللغات“ سراج الدین خان آرزو کی ”نوادیر الالفاظ“ گلکرسٹ کی اردو ہندی لغت، سید احمد دہلوی کی ”فرہنگِ آصفیہ“ امیر مینائی کی ”امیر اللغات“، مولوی نور الحسن کی ”نور اللغات“، خواجہ عبدالحمید کی ”جامع اللغات“ اور مولوی عبدالحق کی نامکمل ”اردو لغت“، عظیم لسانی منصوبے کے طور پر سامنے آئیں تاہم ۱۹۵۸ء میں ”اردو ڈکشنری بورڈ“ کے قیام کے بعد ”آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کلاں“ کی طرز پر ایک جامع لغت یعنی ”اردو لغت تاریخی اصول پر“ کی تدوین کا عظیم منصوبہ طے پایا جس کی تکمیل میں ملک کے اعلیٰ ترین دانشوروں اور ماہرینِ لسانیات: علامہ نیاز فتح پوری، جوش ملیح آبادی، پروفیسر حمید احمد خان، مجنوں گورکھ پوری، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر عندلیب شادانی، ڈاکٹر سید عبداللہ، جناب شان الحق حقی، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر آفتاب احمد، ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، جناب ممتاز حسین، پروفیسر کرار حسین، ڈاکٹر شوکت سبزواری، نسیم امروہوی، سید وقار عظیم، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر اکبر حسین قریشی، ڈاکٹر ابوالخیر کشنی اور ایسے متعدد اکابرین نے ۵۸ سالہ محنت اور دیدہ ریزی کے بعد ایک ایسی

افت ترتیب دی جو تاریخی و لسانی اصولوں (Historical & Philological Principles) کو مد نظر رکھ کر تیار کی گئی۔ ڈاکٹر رؤف پارکھی کی رائے میں:

”یہ افت صرف افت ہی نہیں بلکہ اردو املا کی تاریخ (Orthography) اور اردو معنیات

(Semantics) کی تفسیر بھی ہے۔“ ۵۸

اردو افت کی تالیف میں جدید لسانی اصول و نمونہ یعنی اشتقاقیات، صرفیات و نحویات، تلفظ و املا، معنیات کے ساتھ ساتھ صوتیات پر بھی خصوصی توجہ دی گئی ہے۔ بقول ڈاکٹر رؤف پارکھی:

”خاص طور پر اردو کی ہائے یا ہکاری آوازوں (بہ، پہ، تہ، غیرہ) کو ظاہر کرنے والے

مرکب حروف تہجی کو باقاعدہ حروف تسلیم کر کے الگ تقطیع قائم کرنا اور ان کو افت میں ان کی صحیح

ترتیب اور مقام پر درج کرنا ایک اجتہادی کارنامے سے کم نہیں۔“ ۵۹

لسانی مطالعات کو بنیادی طور پر ہم دو اقسام میں بانٹ سکتے ہیں:

۱۔ عمومی لسانیات۔

۲۔ توضیحی لسانیات۔

عمومی لسانیات زبان کی عمومی خصوصیات اور وظائف کا تجزیہ کرتی ہے جب کہ توضیحی لسانیات کسی مخصوص زبان کے تحقیقی مطالعے کا نام ہے۔ اس اعتبار سے لسانیات تحقیقی و تنقیدی عمل کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس لحاظ سے لسانیات اور تنقید کا باہمی رشتہ بہت پرانا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر تنقید اور لسانیات کے حوالے سے لکھتے ہیں:

”لسانیات اور دیگر علوم کے تعلق سے پیدا ہونے والی لسانیات کی شاخیں، جیسے سماجی

لسانیات، نفسی لسانیات وغیرہ تنقید کو تعبیر متن کے نئے انداز فراہم کر سکتی ہیں۔۔۔۔۔“ ۶۰

بیسویں صدی عیسوی میں نئے تنقیدی تناظر منظر عام پر آئے جن میں زبان کے مطالعے کو مرکزی حیثیت حاصل ہوئی۔ ان نئے تنقیدی نظریات میں ساختیات، پس ساختیات اور اسلوبیات خصوصاً قابل ذکر ہیں جن میں لسانیات کو اساس بنا کر ادب پاروں کو نقد و نظر کی کسوٹی پر پرکھا گیا۔ سویٹر، لیوی سٹراس، ژاک لاکاں، رولاں بارت، روئن جیکب سن اور دریدا نے مغرب میں جب کہ اردو میں پروفیسر مسعود حسین خان، ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ، ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ان جدید لسانی و اسلوبیاتی رویوں کو عملاً اختیار کیا۔

ساختیاتی تنقید (Structural criticism) تخلیق میں زبان کے داخلی نظام کا مطالعہ کرتی ہے۔ ہیئت پسندوں نے زبان کے تشکیلی عناصر اور لسانی امتیازات کو مرکز نگاہ بنایا کیونکہ ساختیاتی اور ہیئت نقد بنیادی اصولوں کی جانچ کے متمنی تھے جو کسی ادب پارے کی صورت پذیری میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”روسی ہیئت پسندوں یا ان سے متاثرین نے زبان کے مطالعے کو اساسی حیثیت دے کر ادب پاروں میں ملنے والے لسانی نظام کی تحلیلی تشریح پر بے حد زور دیا... اسی بنا پر شکلو و سکی نے شاعری کو ”زبان کی تعمیر“ قرار دیا تھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پاروں کا مطالعہ زبان اور اس کے ٹیکنیکل پہلوؤں کا تجزیہ بن کر رہ گیا۔“ ۹۱

ساختیات نے مطالعہ ادب میں لسانی ساختیاتی تشریح متن یعنی Linguistic Structural Text Description کے طریقے کو رواج دیا۔ اس طرح جدید اور مقبول ترین انداز نقد میں ساختیات اور اسلوبیات دلچسپی کا محور بنے۔

ساختیات ہی کی طرح اسلوبیات میں بھی زبان، اسلوب اور لفظ کے باہمی رشتے کو بنیاد بنایا گیا۔ اسلوبیات دراصل توضیحی لسانیات ہی کی ایک شاخ ہے جس میں مشرق کے روایتی مطالعہ اسلوب سے ہٹ کر لفظیات و صوتیات کی تحلیل پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ”ادبی تنقید اور اسلوبیات“ میں رقم طراز ہیں:

”... اسلوبیات اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فن کار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔“ ۹۲

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی رائے میں:

”اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں:

صوتیات (Phonology)۔

لفظیات (Morphology)۔

نحویات (Syntax)۔

معنیات (Semantics)۔

... اسلوبیاتی تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن

پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو...“ ۹۳

حق یہ ہے کہ اردو ادب میں بھی اب جدید لسانی نظریات سے خاطر خواہ استفادے کا رجحان فروغ پا رہا ہے اور لسانی و اسلوبیاتی تجزیات پر بیش از بیش توجہ صرف کی جا رہی ہے کیونکہ لسانیات (Philology) پڑھنے اور پڑھانے والے کو ایک نیا ذہن اور نیا تنقیدی تناظر فراہم کرتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”یہ دور مشین اور برقیاتی ذہن کا دور ہے۔ لسانیاتی تجزیہ اب صرف ماہر لسانیات کے تصرف

میں نہیں رہا بلکہ ریاضی داں، منطق داں اور طبیعیات، برقیات و سمعیات کے ماہرین بھی اس میں

گہری دلچسپی لے رہے ہیں... لسانیات میں روز بروز معلومات کے نئے افق سامنے آرہے ہیں۔



لسانیات کی دنیا تجربے کی دنیا ہے۔ اس سے زبان کے مطالعے میں بیش بہا مدد ملی جاسکتی ہے۔۔۔ اگر اردو دور جدید کے تقاضوں کو پورا کرنا چاہتی ہے تو اس کو مستقبل میں لسانیات سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرنا ہوگا۔ جیسے جیسے وقت گزرے گا لسانیات کی روشنی نام ہوگی۔“ ۹۴

### لسانیاتی تحقیق پر ایک نظر:

زبان کا جنم کب، کہاں اور کیسے ہوا؟ ان سوالات کا شافی و حتمی جواب دینا ماہرین لسانیات کے لیے ممکن نہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ زبان نے روزِ ازل ہی سے حضرت انسان کے ساتھ جنم لیا۔ لہذا زبان کی تاریخ بھی اتنی ہی پرانی ہے جتنی کہ حیوانِ ناطق یعنی انسان کی۔ زبان کو ہم خدائی تحفے سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس کا پس منظر اساطیری نوعیت کا ہے اور اس کی قدامت کا کوئی ٹھوس ثبوت ہمارے ہاتھ میں نہیں۔ بقول ڈاکٹر سہیل بخاری:

”جس طرح یہ نہیں بتایا جاسکتا کہ اس دھرتی پر پہلی سانس کب لی گئی اور سنسار کی سانسیں کب پوری ہو جائیں گی اسی طرح یہ بھی کوئی نہیں کہہ سکتا کہ بولی کب سے چلی ہے اور کب تک چلتی رہے گی۔ دقت کا یہاں پہلا ہماری پہنچ سے اور آنے والا پہلا ہماری سوچ سے باہر ہے۔“ ۹۵

تقریر کے ساتھ ساتھ تحریر کی عمر بھی خاصی پرانی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے کے مطابق:

”تاریخ کے محققین اور آثارِ قدیمہ کے ماہرین نے مصر، عراق اور وادی سندھ کی تہذیبوں کو قدیم ترین بتایا ہے۔ ان علاقوں میں جو نئی کھدائیاں ہوئی ہیں ان سے یہ پتہ چلتا ہے کہ مصری علیہ السلام کی پیدائش سے پانچ ہزار (۵۰۰۰) سال پہلے جو لوگ یہاں آباد تھے وہ فنِ تحریر سے بھی واقف تھے۔“ ۹۶

زبان نہ کسی فردِ واحد کی کاوشوں کے نتیجے میں ایجاد ہوتی ہے اور نہ اسے فنا کرنے میں کسی کے زور و بردستی کا دخل ہوتا ہے۔ زبان کے ارتقا کی کہانی تہذیب کے ارتقا سے مشروط ہے۔ انسان کی سماجی و معاشرتی ضرورتیں زبان کو بناتی اور بگاڑتی ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی ”تاریخِ ادبِ اردو“ جلد اول میں رقم طراز ہیں:

”جس طرح کائنات میں حیات کا ارتقا خود انسان کے ارتقا کی تاریخ بن جاتا ہے، اسی طرح زبان کا ارتقا کسی تہذیب کی تاریخ کا زریں باب بن جاتا ہے۔۔۔ مختلف تہذیبی عوامل، رنگارنگ قدرتی عناصر، مسلسل میل جول اور رسومِ معاشرت مکمل کر رفتہ رفتہ صدیوں میں جا کر کسی زبان کے خدوخال اجاگر ہوتے ہیں۔ اسی لیے دنیا کی ہر زبان میں لسانی عمل اور ادب کی تخلیق کے درمیان دقت کا ایک طویل فاصلہ ہوتا ہے۔ بولی، صدیوں میں جا کر زبان بنتی ہے۔۔۔ لسانی ارتقا کی تاریخ جب ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتی ہے جہاں محسوس کرنے والا انسان، سوچنے والا ذہن اور اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے والے افراد اس زبان میں اپنی صلاحیتوں کے اظہار کی سہولت پاتے ہیں تو ادب کی تخلیق اپنا سر نکالتی ہے۔“ ۹۷

جس طرح زبان اور ادب کی تخلیق کے مابین صدیوں کا فاصلہ ہوتا ہے اسی طرح ادب اور لسانیات (Linguistics) کے درمیان تحقیق کا ایک تسلسل موجود ہے۔ بحیثیت ایک جدید علم، لسانیات کی عمر ساٹھ ستر برس کے لگ بھگ ہوئی۔ پہلے پہل لسانی مطالعات کو اونت نگاری اور قواعد نویسی تک محدود خیال کیا گیا، عربی ادب میں تلفظ کی اصطلاح اور آوازوں کے مخارج کو لسانی مطالعات کے لیے ضروری سمجھا گیا۔ الفاظ کے اشتقاق اور مختلف زبانوں کے باہمی رشتوں کو سمجھنے کے لیے تقابلی لسانیات کی اہمیت میں اضافہ ہوا۔ انیسویں صدی کے آغاز تک مغرب میں لسانی مطالعات نے باقاعدہ ایک علم کی شکل اختیار کر لی۔ تاہم اردو میں مغربی محققین جیسا سر بوط لسانی علم فروغ نہ پاسکا تاہم شعرا وادبا کے لسانی شعور اور زبان دانی کے رموز سے واقفیت کے ہم منکر نہیں ہو سکتے۔ قدیم ترین اردو ادب میں بھی زبان و بیان کے جملہ مسائل پر رائے زنی موجود ہے۔ زبان و بیان، لفظ و معنی اور اسلوب کے حوالے سے معروف اساتذہ سخن کی شاعرانہ تعلیمات بھی اہم لسانی امور پر مبنی ہیں۔

اردو ادب میں لسانی و ادبی روایت کا پیشرو حضرت امیر خسرو کو ٹھہرایا جاتا ہے۔ امیر خسرو (۱۲۵۳ء-۱۳۲۵ء) نے گیارہ سلاطین کا زمانہ حکومت دیکھا، نگرنگر کی سیر کی اور شاعر ہفت زبان کہلائے۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”ان کی مادری زبان ہندوی تھی، مذہبی زبان عربی، دربار اور ادبیات کی زبان ترکی اور فارسی تھی۔ وہ ان سب زبانوں کے ساتھ ساتھ سنسکرت اور بعض مقامی بولیوں سے بھی آشنا تھے اور ان سب میں شعر کہنے پر قادر تھے۔“ ۹۸

امیر خسرو کی درج ذیل ریختہ غزل ایک مستند لسانی حوالے کا درجہ رکھتی ہے:

ز حال مسکین مکن تغافل درائے نیناں بنائے بتیاں  
چو تاب ہجراں ندارم اے جاں نہ لہو کا ہے لگائے چھتیاں  
شبان ہجراں دراز چوں زلف و روز و صلت چو عمر کوتاہ  
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

لسانی اعتبار سے اس غزل کے مطلع کا آدھا مصرع فارسی اور دوسرا ہندوی ہے۔ امیر خسرو ریختہ کے روایت ساز تھے۔ ان کا کلام اردو کے تشکیلی دور سے تعلق رکھتا ہے۔ عائشہ سعید کی رائے میں:

”ان کی پہلیوں اور دہوں وغیرہ میں بھی لسانی تشکیل کا ایک اہم رخ ملتا ہے۔۔۔ ان کے

بہت سے اشعار میں پوربی، بھوج پوری اور دہلوی الفاظ کی آمیزش ملتی ہے۔ مجموعی طور پر امیر خسرو

کے کلام کو کھڑی بولی کا اولین نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔“ ۹۹

امیر خسرو کی پہیلیاں، دوہے، گہہ مکرنیاں، دوہنے، گیت، کہاوت اور ڈھکوسلے وغیرہ ان کی لسانی

مہارت کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ انھوں نے ہندی و فارسی اور مقامی زبانوں کو باہم شیر و شکر کر کے ایک

نے لسانی پھر کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

تیسری صدی عیسوی میں سرزمین دکن میں اردو کو علمی و ادبی زبان کا درجہ حاصل ہو چکا تھا۔ اردو زبان کی ترقی کے حوالے سے اس دور کے مثنویاتی ادب کو اہم انداز کرنا ممکن نہیں، بالخصوص مثنویاتی ادب کی ترقی کے حوالے سے اردو کے لسانی و فنی ارتقا کے حوالے سے مثنوی "قالب مشتري" زبان و بیان کے جدید اسلوب کی ترجمان ہیں۔ مثنوی عائدہ سید اردو کے لسانی و فنی ارتقا کے حوالے سے مثنوی "قالب مشتري" کی کلاسیکی ادب میں اہمیت سمجھیں کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

"مثنوی نے اپنی اس مثنوی میں دیگر خصوصیات کے ساتھ ساتھ بہت سے لسانی تجربے بھی کیے ہیں۔ انھوں نے کرداروں کی زبان سے مختلف زبانوں کے الفاظ ادا کرائے ہیں۔ اس کی حیثیت نہ صرف تاریخی ہے بلکہ یہ آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کی تہذیب و معاشرت اور زبان و بیان کے اسلوبیاتی جوہر سے مزین و آراستہ بھی ہے۔۔۔۔۔"

زبان و ادب کی ترقی میں سرزمین دکن کا کردار ناقابل فراموش رہا۔ ادب دوست، ادب نواز بادشاہوں کی سرپرستی میں امیر خسرو سے شروع ہونے والی ریختہ کی روایت جب ولی دکنی تک پہنچی تو عادل شاہی اور قطب شاہی دور کے نامور غزل گو اور مثنوی گو شعرا اسے خاصا مستحکم بنا چکے تھے۔ ولی نے دکنی اور فارسی روایات کو باہم شیر و شکر کیا اور اردو زبان کو ایسا نکھار عطا کیا جس کے اثرات ولی کے بعد بھی دو صدیوں تک اردو زبان پر ثبت رہے۔

دکن میں ولی اور شاہ حاتم نے صنعت ایہام کو کلام کا جوہر بنایا جس کے اثرات دہلی میں ایہام گوئی کی تحریک کی صورت میں نمایاں ہو کر سامنے آئے۔ یہاں ایہام نے فیشن کی صورت اختیار کر لی۔ شرف الدین مضمون، خان آرزو، رنگین، یک رنگ اور شاکر ناجی جیسے قادر الکلام شعرا سے ہوتی ہوئی شاعری کی روایت میر و سودا تک پہنچی۔ ایہام گوئی کے زیر اثر لسانی بولمونیوں منظر عام پر آئیں۔ پناوٹ، تصنع اور لفظی پیستہ بازیوں سے قطع نظر اس تحریک نے زبان کی ترقی میں کلیدی کردار ادا کیا۔ قصص الفاظ کے شوق میں زبانوں کے خزینے کھنگال دیے گئے اور تحقیق لفظی کی روایت نے ادبی دنیا کو فن لغت نگاری کی طرف متوجہ کیا۔ اس سلسلے میں سراج الدین خان آرزو کی کتاب "نوادرا لالفاظ" نقطہ آغاز کا درجہ رکھتی ہے۔ خان آرزو لسانیات کا منجھا ہوا ذوق رکھتے تھے اور اشتقاقیات پر ان کی نظر بڑی گہری تھی۔ ان کی دیگر کتب "سراج اللغات" اور "مبثر" ان کے گہرے لسانی شعور کی عکاس ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ "نوادرا لالفاظ" کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"انھوں نے ہندوستانی زبان کی لسانی تحریک کی بنیاد رکھی۔ ہندوستانی فیلا لوجی کے ابتدائی

قواعد وضع کیے اور زبانوں کی مماثلت دیکھ کر ان کے توافقی اور وحدت کا راز معلوم کیا۔"

"نوادرا لالفاظ" کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے ملاحظہ کیجیے:

”خان آرزو نے جس انداز میں مختلف زبانوں کے الفاظ کا تجزیہ کیا یہ مروج لسانی اصولوں سے مطابقت رکھتا ہے۔ انھوں نے تلفظ اور املا کے بارے میں دقت نظری کا ثبوت دیتے ہوئے عوامی استعمال کی بجائے اہل زبان کے تلفظ اور املا کو بنیاد بنایا اور اس عہد میں اردو کا ایسا مستند لغت لکھا جس کی لسانی اہمیت میں دن بدن اضافہ ہو ہوتا گیا۔“ ۱۵۲

لسانی شعور کی پختگی نے دنیائے ادب کو اصلاح زبان کی تحریکوں سے متعارف کروایا۔ زبان و معیاری، فصیح اور تخلیقی سطح پر کارآمد بنانے کے لیے نامانوس اور ادق الفاظ و تراکیب سے پاک کیا گیا۔ اصلاح زبان کے عمل نے تحریک کی صورت اختیار کر لی چنانچہ مرزا مظہر جان جاناں اور شاہ جاتم سے لے کر میر و سودا اور آتش و ناسخ تک عہد بہ عہد اردو زبان کو لسانی و اسلوبی اعتبار سے نکھار عطا کرنے کی شعوری کاوشیں تیز سے تیز تر ہوتی گئیں۔ زبان کو فصاحت کی سند عطا کرنے کے لیے دکنی اسلوب کو ترک کر کے فارسی ادب کی روایت سے استفادہ کیا گیا۔ مولانا محمد حسین آزاد ”آب حیات“ میں لکھتے ہیں:

”ایک زبان کے محاورے کو دوسری زبان میں ترجمہ کرنا جائز نہیں مگر ان دونوں زبانوں میں ایسا اتحاد ہو گیا کہ یہ فرق بھی اٹھ گیا اور اپنے کارآمد خیالوں کے ادا کرنے کے لیے دل پذیر اور دل کش اور پسندیدہ محاورات، جو فارسی میں دیکھے، انھیں کبھی بجنہ اور کبھی ترجمہ کر کے لیا۔ مثلاً ”برآمدن اور بسر آمدن“، ہندی میں اس کا ترجمہ ڈھونڈیں تو نہیں ہے۔“ ۱۵۳

اہل دلی نے دیگر زبانوں بالخصوص فارسی زبان سے جذب و انجذاب کے عمل میں اس بات کا خاص خیال رکھا کہ فارسی سے صرف وہ تراکیب مستعار لی جائیں جو اردو زبان کی ساخت اور مزاج سے گہری مطابقت رکھتی ہوں۔ زبان کو نامانوس الفاظ سے پاک کرنے کے لیے بہت سے الفاظ متروک و مردود ٹھہرے۔

مولانا آزاد ”آب حیات“ دوسرے دور کی تمہید میں ان اصلاحی کاوشوں کی بابت لکھتے ہیں:

”ان کی اصلاح نے بہت سے لفظ دلی کے عہد کے نکال ڈالے مگر پھر بھی بھلے رہے اور گھیرے گھیرے اور مرے ہے بجائے مرتا ہے اور روانہ بجائے دیوانہ اور میاں اور فقط جان کا لفظ بجائے معشوق موجود ہے۔ متاخرین اس کی جگہ جان جاں، یا جانا، یا یار یا دوست یا دلبر وغیرہ بولنے لگے مگر موبہن دور دوم میں نہ رہا، بچن رہا اور بل گیا یعنی جل گیا یعنی صدقہ گیا اور من بجائے دل بھی ہے۔“ ۱۵۴

عہد زریں کی لسانی اصلاحات کے نتیجے میں اردو زبان کا روپ نکھر کر سامنے آیا جسے دہلی اور لکھنؤ کی ادبی محافل نے مزید تمکنت، تازگی اور وقار بخشا۔ مصحفی، جرات اور انشا نے لفظیات پر خصوصی توجہ دی۔ امام بخش ناسخ نے زبان کو بنانے کی کاوشوں میں فصاحت و بلاغت کے نئے معیار متعارف کروائے۔ ناسخ نے اپنے چنیے لسانی شعور کو بروئے کار لاتے ہوئے پہلی مرتبہ صوتیات اور آہنگ لفظی جیسے مسائل زبان کو موضوع بنایا۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

”تاج کا اسلی کارنامہ ادبی بھی ہے کہ انہوں نے ادبی زبان کی صحیح و توسیع کے لیے خاص کوشش کی ہے اور شہد مذاق کی آشنائی کے لیے الفاظ کے نقل و کرائی اور حروف کی صوتی خوبیوں اور خرابیوں کے فونٹیکی اصولوں پر خاصا زور دیا ہے۔۔۔ انہوں نے ایک طرف شاعری کو صحت لفظی سے پیوند دیا اور دوسری طرف شاعرانہ ذوق کو ناگوار آوازوں سے بچا کر صوت خوش اور لفظ درست کا راہ قائم کیا۔“ ۱۰۵

اسی دور میں انشاء اللہ خاں انشانے ”دریائے لطافت“ لکھ کر مقامی بولیوں اور مختلف طبقات کی زبان اور مکالموں کو اہمیت دے کر ہماری توجہ سماجی لسانیات کی جانب مبذول کرائی۔ انشاء علوم مجدد اولہ کے علاوہ صرف ونحو، لغت و لسانیات، روزمرہ و محاورہ اور علم عروض پر دسترس رکھتے تھے۔ ”دریائے لطافت“ اردو زبان و قواعد کی پہلی کتاب ہے جسے کسی اہل زبان نے لکھا ہے۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:

”دریائے لطافت“ کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پہلی بار اردو زبان کے مزاج کو سامنے رکھ کر اس کے قواعد و اصول بیان کیے گئے ہیں۔۔۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقعہ اردو ایک الگ زبان ہے جو عربی، فارسی، ترکی وغیرہ کے اثرات کے باوجود اپنی الگ شخصیت اور اپنا الگ مزاج رکھتی ہے۔“ ۱۰۶

زبان کے صوتیاتی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ دخیل الفاظ کی نسبت انہوں نے جو اصول متعارف کروائے وہ آج بھی لسانی اعتبار سے اہم اور قابل عمل ہیں، یعنی:

”جو لفظ اردو میں آیا وہ اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی، اصل کی رد سے غلط ہو یا صحیح وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔۔۔ اور اس کی صحت اور غلطی اس کے اردو میں رواج پکڑنے پر منحصر ہے۔“ ۱۰۷

انشاء کے عہد میں فورٹ ولیم کالج اور گل کرسٹ کی لسانی خدمات منظر عام پر آچکی تھیں بالخصوص لغت نویسی جس کا آغاز فارسی سے ہوا تھا اسے یورپی محققین و مستشرقین نے دور جدید کے تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے کے مطابق:

”کپہنی کے انگریز اساتذہ نے جب یہاں کی دیسی زبانوں یعنی اردو، بنگلہ، مرہٹی، ہندی وغیرہ اور دوسری علمی زبانوں عربی، فارسی، سنسکرت کا مطالعہ کیا تو انہیں پتہ چلا کہ یہ سب زبانیں بڑی اہم اور ترقی یافتہ ہیں۔۔۔ انہوں نے نہ صرف بہت سے ادبی و علمی شاہکاروں کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا بلکہ ان زبانوں کے قواعد، گرامر اور لغات بھی تیار کیں۔ انیسویں صدی میں تالیف ہونے والی اردو، انگریزی اور انگریزی اردو لغات و قواعد اسی رجحان کی ترجمانی کرتی ہیں۔“ ۱۰۸

گل کرسٹ کی کاوشوں سے ہندوستانی پریس کا قیام عمل میں آیا۔ اس نے ہندوستانی زبان سے متعلق سترہ کتابیں تحریر کیں جن میں درج ذیل کتب لسانیات کے فروغ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں:



- Hindustani Philology
- A Grammar of the Hindustani Language
- The Oriental Linguist
- A New Theory of Persian Verbs
- The Hindustani Arabic Mirror

یورپین اور بالخصوص انگریز لغت نویسوں کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے لغت نویسی کے جدید اصولوں اور قواعد کے مطابق کام کیا۔ تقابلی لسانی اور تقابلی صوتیات کو ملحوظ رکھا۔ اشتقاق کا اہتمام کیا۔ اس سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ خود تو یہ لوگ اردو کی بعض اصوات کی درست ادائیگی سے قاصر تھے مگر اپنی ڈکشنریوں میں انہوں نے صوتی مخارج، املا اور تلفظ کے بارے میں بطور خاص سعی کی۔ اس پر مستزاد یہ کہ الفاظ و محاورات کے استعمال کی مثالوں میں اشعار نقل کیے۔ الغرض انہوں نے مقامی لوگوں کو لغت نویسی کے فنی رموز سے آگاہ کیا۔<sup>۹</sup>

فورٹ ولیم کالج سے وابستہ پروفیسر صاحبان اور گل کرسٹ کے علاوہ دیگر غیر وابستہ انگریز اور فرانسیسی محقق بھی زبان اردو کی ترویج و اشاعت میں سرگرم عمل رہے۔ ان میں ٹامس روبک (ہندوستانی لغت و لغت جہاز رانی) جوزف ٹیلر (اردو انگریزی لغت)، گارساں دتاسی (تاریخ ادبیات اردو) اور میکس مولر کے نام قابل ذکر ہیں۔ میکس مولر نے ”زبان کی سائنس“ زبان و ادب اور الفاظ کی سرگزشت میں اشتقاقیات جیسے اہم لسانی مسائل پر تحقیق کی جب کہ جان بیمر نے (An Outline of Indian Philology) میں ہند آریائی زبانوں کا تقابلی مطالعہ پیش کیا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں مغربی ماہر لسان جارج گریرسن نے ”The Survey of Indian Language“ کے زیر عنوان بر عظیم میں بولی جانے والی زبانوں کا تفصیلی سروے کیا جسے لسانیات کے موضوع پر بنیادی مآخذ کی حیثیت حاصل ہے۔ عائشہ سعید اس سروے کی بابت لکھتی ہیں:

”یہ پہلا اور جامع تفصیلی کام ہے جو بر عظیم کی زبانوں کے بارے میں سائنسی اصولوں کے تحت کیا گیا... اس جائزے میں زبانوں کی صوتیاتی، نحوی اور سماجی صورت حال پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔“<sup>۱۰</sup>

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد لسانی ترقی کی راہ پر اگلا قدم سرسید احمد خان کی علی گڑھ تحریک ثابت ہوئی۔ سائنٹیفک سوسائٹی کا قیام عمل میں آیا نیز اردو ہندی تنازعے کے تناظر میں اردو اور ہندی کو دو الگ زبانوں کی حیثیت سے شناخت کروایا گیا۔ لسانیاتی تحقیق کے حوالے سے اس عہد کا سب سے معتبر نام مولانا محمد حسین آزاد کا ہے۔ ”مخندان فارس“ میں پہلی بار لسانیات کو موضوع بنایا گیا، نیز ”آب حیات“ میں ان کے بہت سے نظریات سے اختلاف رکھنے کے باوجود تاریخی لسانیات کے حوالے سے اس

کتاب کی اہمیت تسلیم کیے بنا ہم نہیں رہ سکتے۔ آزاد نے نہ صرف اردو کے دیگر زبانوں سے روابط پر روشنی ڈالی بلکہ صرفی و نحوی مسائل پر بھی مدلل کتناوی کی۔  
اردو کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ہر زبان کے اصحا کا قاعدہ ہے کہ اپنی زبان میں تصرفات لطیف سے کچھ ایسا یاد کر کے تے الفاظ اور اصطلاحیں پیدا کرتے ہیں۔ ہماری اردو بھی اس میدان میں کسی سے پیچھے نہیں رہی۔“<sup>۱۱۱</sup>

بیسویں صدی عیسوی میں لسانیات کو علوم جدیدہ میں شمار کیا جانے لگا۔ اہل مغرب نے لسانیات کو سائنس کا درجہ عطا کیا۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی اس صورت حال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”جدید لسانیات بیسویں صدی کا علم ہے جس کی اساس سائنٹیفک طریقہ مطالعہ اور تجربہ پر رکھی گئی اور آہستہ آہستہ جدید میکا کی ذرائع اور وسائل اس میں استعمال ہونے لگے۔ آج جدید لسانیات میں صوتیات، معنیات، تشریح، ساخت زبان کے الگ الگ مستقل موضوعات ہو گئے ہیں۔ طبیعیات، نفسیات، ریاضی، شماریات، منطق اور انجینئرنگ سے اس کا تعلق بے حد اہم ہو گیا ہے۔ میکا کی ترجموں کی کوشش میں اب زبانوں کے مطالعے میں بھی کمپیوٹر استعمال ہونے لگے ہیں۔۔۔“<sup>۱۱۲</sup>

بیسویں صدی میں فروغ پانے والے لسانی تحقیق کے رجحانات کی درجہ بندی اس طور کی جاسکتی ہے:

☆ اردو زبان کے آغاز و ارتقا اور اس کے مختلف ناموں پر تحقیق۔

☆ اردو زبان کا تعلق کسی خاص مقام یا خطے سے جوڑا گیا۔

☆ اردو زبان کا تعلق کسی خاص بولی یا زبان سے قائم کیا گیا۔

☆ لسانی مسائل پر علمی و تحقیقی کتب تحریر کی گئیں۔

☆ اطلاقی و توضیحی لسانیات کے تحت ادب پاروں کا لسانی و اسلوبیاتی تجزیہ کیا گیا۔

جہاں تک اردو زبان کے آغاز و ارتقا اور اس کے مختلف ناموں کا تعلق ہے ”اردو“ سے پہلے اس

زبان کے مختلف نام مستعمل رہے۔ اول اول اسے ”ہندی“ کے نام سے پہچانا گیا۔ شاہ میراں جی شمس

العشاق، برہان الدین جانم اور مثلاً وجہی وغیرہ اسے ”زبان ہندی“ سے تعبیر کرتے رہے۔ غالب نے بھی

اپنے خطوط کے مجموعے کو ”عود ہندی“ کے نام سے موسوم کیا۔

ہندی کے بعد اردو کے لیے ”ریختہ“ کا نام اختیار کیا گیا۔ ابتدا میں امیر خسرو ہندی و فارسی کے

ملے جملے راگ اور موسیقی کے حوالے سے ریختہ کی اصطلاح برتتے رہے۔ مولانا محمد حسین آزاد اس نام

کی وجہ تسمیہ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مختلف زبانوں نے اسے ریختہ کیا ہے، جیسے دیوار کو اینٹ، مٹی، چونا، سفیدی وغیرہ پختہ

کرتے ہیں، یا یہ کہ ریختہ کے معنی ہیں گری پڑی، پریشان چیز۔ چونکہ اس میں الفاظ پریشان جمع ہیں

اس لیے اسے ریختہ کہتے ہیں۔“ ۱۱۳

میر وسودا اور غالب و مومن کے دورِ شاعری تک ریختہ کا لفظ اردو زبان کے متبادل کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا۔ اس حوالے سے غالب کا یہ شعر بہت شہرت رکھتا ہے:

ریختہ کے تمھی استاد نہیں ہو غالب

کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

مغلیہ دور میں قلعہٴ معلیٰ کی نسبت سے اردو ”اردوئے معلیٰ“ کے نام سے سرفراز ہوئی۔ سراج الدین آرزو کی لغت ”نوادرا لالفاظ“ میں جن زبانوں کا ذکر کیا گیا ہے ان میں ایک زبان یہ بھی ہے۔ اس زبان کی بابت لکھتے ہیں:

”زبان اردو یا اردوئے معلیٰ یا زبانِ شاہجہاں آباد یا اصطلاحِ شاہجہاں آباد یا اہلِ اردو یا

ہندی فصحا۔“ ۱۱۴

مقامی اثرات کے تحت اسے وقتاً فوقتاً دکنی، دہلوی، گجری اور گجراتی بھی کہا گیا جب کہ نورث ولیم کالج کے صاحبان عالی شان یعنی انگریز اسے ”ہندوستانی“ یا ”زبانِ ہندوستان“ کہہ کر پکارتے رہے مزید یہ کہ ڈاکٹر شوکت سبزواری اسے ”کھڑی بولی“ ڈاکٹر مسعود حسین خان ”ہریانی“ ڈاکٹر سہیل بخاری ”مہاراشٹری“ اور عین الحق فرید کوٹی دراوڑ اور منڈا قبائل کی نسبت سے اسے ”دراوڑی“ زبان کہہ کر پکارتے رہے۔ اردو زبان کے آغاز و ارتقا کے حوالے سے محققین اس کے مختلف ناموں کے ساتھ ساتھ اس کے جنم کو مختلف خطوں سے منسوب کرتے رہے۔ مثلاً ڈاکٹر نصیر الدین ہاشمی اردو زبان کی نسبت دکنی کلچر اور سرزمینِ دکن سے قرار دیتے ہیں جب کہ سید سلیمان ندوی اپنی تصنیف ”نقوشِ سلیمانی“ میں اردو کی جائے پیدائش سرزمینِ سندھ کو قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچتے ہیں اس لیے قرینِ قیاس یہی ہے کہ جس کو ہم آج

اردو کہتے ہیں اس کا بیوٹی اسی وادیِ سندھ میں تیار ہوا ہوگا۔“ ۱۱۵

مشہور محقق اور ہند آریائی لسانیات کے ماہر ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کی درج ذیل رائے سید سلیمان ندوی کے اس خیال کی تائید کرتی ہے:

”... اگر مسلمان ہندوستان میں نہ آتے تو جدید ہند آریائی زبانوں کے ادبی آغاز و ارتقا

میں ایک صدی تاخیر ضرور ہو جاتی۔“ ۱۱۶

حق بات یہ ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد کی اس حتمی رائے کے نتیجے میں کہ:

”اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری زبان اردو برج بھاشا سے نکلی ہے اور برج بھاشا خاص

ہندوستانی زبان ہے۔“ ۱۱۷

لسانی تعلق کے حوالے سے لسانی تحقیق نے ایک رجحان کی شکل اختیار کر لی۔ اس رجحان کو مز:

تقویت مشہور ماہر لسانیات حافظ محمود خاں شیرانی کی کتاب ”پنجاب میں اردو“ مطبوعہ ۱۹۲۸ء سے ملی۔ انہوں نے بروئے تحقیق یہ ثابت کیا کہ اردو سرزمین پنجاب میں پیدا ہوئی اور یہیں سے ہجرت کر کے دہلی پہنچی۔ انہوں نے پنجابی اور اردو کی مشترک لسانی خصوصیات اور منفرد کے تقابلی مطالعات سے ثابت کیا کہ اردو پنجاب میں پیدا ہوئی ہے۔ شیرانی کے اس نظریے نے لسانیاتی تحقیق کے دروازے کھول دیے اور اس نظریے کی تائید و تردید میں دیکر کئی نظریات منظر عام پر آئے اور اردو زبان کو کسی خاص صوبے، ضلع یا شہر سے منسوب کرنا ادبی فیشن بن گیا۔ درج ذیل کتب والے ماہر لسانیات نے اردو کا رشتہ مختلف علاقوں سے جوڑا گیا ہے:

دکن میں اردو: نصیر الدین ہاشمی	حیدر آباد دکن	۱۹۳۸ء
مشرقی بنگال میں اردو: اقبال عظیم	ڈھاکہ	۱۹۵۴ء
بنگال میں اردو: وفاراشدی	حیدر آباد	۱۹۵۵ء
بلوچستان میں اردو: ڈاکٹر انعام الحق کوثر	لاہور	۱۹۶۸ء
سندھ میں اردو شاعری: ڈاکٹر نبی بخش بلوچ	حیدر آباد	۱۹۷۰ء
ملتان میں اردو شاعری: ڈاکٹر طاہر تونسوی	لاہور	۱۹۷۲ء
کشمیر میں اردو: حبیب کیفوی	لاہور	۱۹۷۹ء
سندھ میں اردو: ڈاکٹر شاہدہ بیگم	کراچی	۱۹۸۰ء

ہندوستان کی جامعات میں پی۔ ایچ۔ ڈی کے لیے متعدد ایسے مقالات لکھے گئے جن میں دکن، میسور، اودھ، رام پور، بہار، بمبئی، الہ آباد اور راجستھان وغیرہ سے اردو زبان و ادب کا تعلق جوڑا گیا۔<sup>۱۸</sup> تجزیاتی لسانی مطالعے کی روایت کو آگے بڑھانے والوں میں ڈاکٹر محی الدین زور کا نام بھی سرفہرست ہے جنہوں نے ”ہندوستانی صوتیات“ کے موضوع پر پی۔ ایچ۔ ڈی کا مقالہ تحریر کیا اور پہلی مرتبہ ہندوستان میں بولی جانے والی مختلف زبانوں کا صوتیاتی تجزیہ بھی پیش کیا جبکہ ان کی دوسری کتاب ”ہندوستانی لسانیات“ ہندوستان میں بولی جانے والی مختلف زبانوں کے تاریخی و تقابلی جائزے پر مبنی ہے۔ وہ پہلی مرتبہ لسانی تحقیق میں تکنیکی ذرائع کو بروئے کار لائے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین:

”اردو دنیا ڈاکٹر زور کو تاریخی و تقابلی لسانیات کے ماہر کی حیثیت سے جانتی ہے لیکن لسانیات

میں ان کا اصل کارنامہ ہندوستانی فونٹیکس ہے۔ لندن پریس کی تجربہ گاہوں میں ڈاکٹر زور نے

آوازوں کا تجزیہ کیا، ہندوستانی صوتیات اسی کا نتیجہ ہے۔ اس میں علم زبان کے وہ موتی بھرے

ہیں کہ جب بھی اس کی سیر کی جائے کوئی نہ کوئی گوبر غاٹاں ہاتھ آ ہی جاتا ہے۔“<sup>۱۹</sup>

کم و بیش اسی زمانے میں وحید الدین سلیم پانی پتی نے ”وضع اصطلاحات علمیہ“ میں علمی

اصطلاحات وضع کرنے کے اصول متعین کیے۔ پنڈت دتاتریا کیفی نے اپنے مقالہ ”اردو زبان کا تاریخی

مطالعہ“ میں حروفِ تہجی، لفظ، تانیث، صرف و نحو اور عروض و قواعد جیسے لسانی مسائل پر تحقیق کی۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق نے نصابی ضرورتوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے ”قواعدِ اردو“ اور ”اردو صرف و نحو“ لکھ کر لسانی نکات کی وضاحت کی۔

قیامِ پاکستان کے بعد لسانی امور پر سنجیدگی سے غور کیا جانے لگا۔ صرفی و نحوی مسائل کے علاوہ لغت و قواعد اور وضعِ اصطلاحات اور تراجم پر خصوصی توجہ دی گئی۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی تصنیف ”ادب اور لسانیات“ میں مختلف زبانوں کے صوتیاتی تغیرات کو مثالوں سے واضح کیا گیا جب کہ ڈاکٹر شوکت سبزواری کی تصنیف ”اردو زبان کا ارتقا“ تاریخی لسانیات کے پہلو بہ پہلو اشتقاقی، صوتیاتی اور صرفی و نحوی مسائل کی طرف اہم پیش رفت ثابت ہوئی۔ ڈاکٹر احتشام حسین کا لسانی و تحقیقی شعور ان کے مضامین و مقالات یعنی ”ہندوستانی لسانیات کا خاکہ“ اور ”تحفظِ زبان کا مسئلہ“ کی صورت میں سامنے آیا تاہم ان کا اہم کارنامہ جان بیز کی کتاب ”An Outline of Indian Philology“ کا اردو ترجمہ ہے۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون ”اردو کا لسانی مطالعہ“ میں پہلی مرتبہ زبانوں کے سائنسی مطالعے کی طرف توجہ دلائی۔ وہ لکھتے ہیں:

”اردو زبان کے سائنٹفک اور لسانیاتی مطالعے کا مطلب ہے کہ زبان کی سماجی پیدائش کو تسلیم

کر کے اس کے ارتقا اور تغیر پر اصولی حیثیت سے غور کیا جائے۔“ ۱۲۰

لسانی مطالعات کو جدید خطوط پر استوار کرنے میں ڈاکٹر مسعود حسین خاں کو پیش رو کی حیثیت حاصل ہے۔ انھوں نے بطور صدر شعبہ اردو علی گڑھ یونیورسٹی میں ”لسانیاتی اسلوبیات“ کو ایم۔ اے لسانیات کے نصاب کا حصہ بنایا۔ ڈاکٹر مغنی تبسم اور ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ جیسے ماہر لسانیات ان ہی کے شاگرد ہیں۔ ۱۲۱

ڈاکٹر سہیل بخاری اقبال شناس ہونے کے ساتھ ساتھ ماہر لسانیات بھی ہیں۔ ”تدوینِ لغت“ لسانی اصطلاحات کی فرہنگ اور ”محاوراتی فرہنگ“ کی ترتیب کے علاوہ لسانیات کے موضوع پر آپ کی کتب اردو کا روپ، اردو کی کہانی، اردو اور دکنی زبان کا مطالعہ، اردو زبان کا صوتی نظام وغیرہ لسانی تحقیق میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔

مغربی طرزِ احساس سے استفادہ کے نتیجے میں جدید لسانی مباحث میں ساختیات، پس ساختیات، اسلوبیات اور توضیحی لسانیات کو پذیرائی حاصل ہو رہی ہے۔ اس ضمن میں ہندوستان کے دیدہ ورنقاد و ماہر لسان ڈاکٹر گوپی چند نارنگ خاص مقبولیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے ساختیات، اسلوبیات اور اردو شعریات اور اردو زبان اور لسانیات جیسے موضوعات پر کتب تحریر فرما کر اطلاقی لسانیات کو ایک اہم موڑ سے روشناس کرایا ہے۔ وہ نازک لسانی مباحث کو باریک بینی سے دیکھتے ہیں۔ ان کے مقالات و مضامین میں اسلوبیاتِ میر، اسلوبیاتِ انیس، اسلوبیاتِ اقبال، اردو کا صوتیاتی، صرفیاتی و نحو یاتی نظام،



فیض کا جمالیاتی احساس اور معنویاتی انظام تجزیاتی لسانیات اور اسلوبیات کے حوالے سے بڑے مہتر اور اہم ہیں۔  
جدید لسانی تحقیق کو اتقویت بخشنے والوں میں ڈاکٹر کیان چند جین کا نام نامی بھی کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ ”تحقیق کا فن“ لسانی مطالعے، عمومی لسانیات اور ”لسانی جائزے“ لسانی، اسلوبیاتی اور علمی لحاظ سے بلند مرتبت تصانیف ہیں۔

لسانی مطالعات میں وسعت اور نکھار پیدا کرنے اور اسے مغرب کی لسانی ترقی کے ہم پار بنانے والوں میں ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر عبدالستار، مرزا خلیل بیک، شمیم احمد، ڈاکٹر عصمت جاوید، عبدالستار صدیقی، رشید حسن خاں، ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی، ڈاکٹر طلش درانی، خلیل صدیقی، ڈاکٹر فرمان فتح پوری اور ڈاکٹر ناصر عباس نیر اور دیگر کے اسمائے گرامی تحقیقی و تجزیاتی لسانیات کا ایک اہم باب ہیں۔  
اردو کی لسانی ترقی میں پاک و ہند کے علمی و ادبی اور اشاعتی ادارے بھی برابر کے شریک ہیں۔ مثلاً اقبال اکیڈمی، انجمن ترقی اردو، پاکستان و ہند، اردو اکادمی پنجاب، ساہتیہ اکیڈمی، ادارہ ثقافت اسلامیہ، مجلس ترقی ادب لاہور، ترقی اردو بورڈ، اکادمی ادبیات اور مقتدرہ قومی زبان کی لسانی خدمات کی فہرست بہت طویل ہے۔ لسانی تحقیق کے حوالے سے پاک و ہند کی جامعات میں ہونے والی تحقیق کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ پنجاب یونیورسٹی اور جامعہ کراچی میں جدید لسانیاتی اصولوں اور لینگویج لیب سے استفادے کا رجحان فروغ پا رہا ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی رائے میں:

”پاکستان میں اردو کے لسانیاتی مطالعے کا سب سے اہم مرکز کراچی یونیورسٹی ہے۔

یونیورسٹی میں طلبہ کو جدید لسانیات کے مسائل و موضوعات سے آگاہ کرانے کے بعد اردو کے لسانی تجزیے کی تعلیم دی جاتی ہے۔ اس مقصد کے لیے شعبے میں جدید ترین تکنیکی سامان، آلات موجود ہیں جو یورپ یا امریکہ کی کسی یونیورسٹی کے شعبہ لسانیات سے کم نہیں۔“ ۱۲۲

لسانی تجزیات میں جدید ٹیکنالوجی یعنی کمپیوٹر اور انٹرنیٹ کا استعمال بڑھ رہا ہے۔ لفظ شماری، صوتیوں کی تواثر شماری، معنویاتی تجزیات اور جدید صرفی و نحوی نظریات کے نتیجے میں جدید سائنسی تکنیک سے مدد لی جا رہی ہے۔ اردو سافٹ ویئر کی تیاری سے مشینی ترجمہ اور اردو ٹائپنگ تحقیقی ترقی کی طرف ایک مثبت قدم ہے۔ اردو لسانیات کی روز افزوں ترقی اس بات کی ضامن ہے کہ اپنی کم سنی کے باوجود اردو لسانیات آج اتنی مایہ دار ہے کہ مغربی لسانیاتی ترقی سے ہم قدم ہو سکے اور یہی بات اردو کے خوش آئند مستقبل کی دلیل ہے۔

## حوالہ جات

- ۱۔ القرآن۔
- ۲۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: لیکچر بعنوان "زبان اردو"، جلسہ ۲، نیشنل بنگلاب، لاہور، ۱۸۶۵ء، شمارہ "مقالات مولانا محمد حسین آزاد" مرتبہ آغا محمد باقر، ص ۳۶۔
- ۳۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: سخن دران فارس، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۵۔
- ۴۔ کیفی، برج موہن دتاریہ، پنڈت: کیفیہ، معین الادب، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص ۶۰۔
- ۵۔ زور، محی الدین قادری، ڈاکٹر: ہندوستانی لسانیات، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، ص ۱۹۶۰ء، ص ۳۲-۳۳۔
- ۶۔ محمد ہادی حسین، مغربی شعریات، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع سوم، ۲۰۱۰ء، ص ۶۲۔
- ۷۔ ظلیل صدیقی: زبان کیا ہے؟، بیکن بکس گلگشت، ملتان، ۲۰۰۹ء، ص ۱۳۔ ۸۔ ایضاً، ص ۱۴۔
- ۹۔ ایضاً، ص ۱۵۔ ۱۰۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۱۱۔ ایضاً، ص ۱۸-۱۹۔ ۱۲۔ ایضاً، ص ۲۰۔
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۲۱۔ ۱۴۔ ایضاً، ص ۲۲۔
- ۱۵۔ افتد ار حسین، ڈاکٹر: لسانیات کے بنیادی اصول، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، اشاعت اول، ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۔
- ۱۶۔ ایضاً، ص ۱۴۔ ۱۷۔ ایضاً، ص ۱۵۔ ۱۸۔ ایضاً۔ ۱۹۔ ایضاً، ص ۱۲-۱۱۔ ۲۰۔ ایضاً، ص ۱۲-۱۳۔
- ۲۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۳۷۱-۳۷۰۔
- ۲۲۔ ایضاً، ص ۳۷۰۔ ۲۳۔ ایضاً۔
- ۲۳۔ ظلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، قلات پبلشرز، مستونگ، ۱۹۶۳ء، ص ۱۳۔
- ۲۵۔ افتد ار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۱۶۔ ۲۶۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۲۷۔ ایضاً، ص ۱۹۔
- ۲۸۔ ایضاً۔ ۲۹۔ ایضاً۔ ۳۰۔ ایضاً۔
- ۳۱۔ ظلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص ۱۸۔
- ۳۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۵۵۔ ۳۳۔ ایضاً۔
- ۳۳۔ افتد ار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۱۶۔
- ۳۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو تدریس، الو قار جلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۶۳۔ ۳۶۔ ایضاً، ص ۶۲-۶۱۔
- ۳۷۔ عطش درانی، ڈاکٹر (مرتب)، اردو تحقیق (منتخب مقالات)، مستند و قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول، ۲۰۰۳ء، ص ۳۳۔
- ۳۸۔ ظلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص ۱۲۷-۱۲۸۔
- ۳۹۔ تاریک، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۳۲۹-۳۳۰۔
- ۴۰۔ ظلیل صدیقی: آواز شناسی، بیکن بکس گلگشت، ملتان، ۲۰۰۹ء، ص ۱۰۰-۱۰۱۔
- ۴۱۔ افتد ار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۳۲۔ ۴۲۔ ایضاً، ص ۳۳۔
- ۴۳۔ ظلیل صدیقی: آواز شناسی، ص ۱۰۹۔
- ۴۴۔ افتد ار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۶۳-۶۷؛ ۴۵۔ ایضاً، ص ۶۷۔ ۴۶۔ ایضاً، ص ۶۷-۶۸۔

- ۴۷۔ شوکت بھڑواری، ڈاکٹر: لسانی مسائل (مقالات)، مکتبہ اسلامیہ، کراچی، ۱۹۶۲ء، ص ۱۔
- ۴۸۔ اقتدار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۹۰۔
- ۴۹۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص ۱۹۵۔
- ۵۰۔ عبدالحق، مولوی: قواعد اردو، لاہور، اکیڈمی، لاہور، ص ۳۱۔
- ۵۱۔ یونس خان، اینڈوکیٹ: جدید ادبی و لسانی تحریکیں، دعائیہ پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۳۔
- ۵۲۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص ۱۵۶۔ ۵۳۔ ایضاً، ص ۱۵۷-۱۵۸۔
- ۵۳۔ خلیل صدیقی: زبان کیا ہے؟ ص ۳۷: ۵۵-۵۵، ایضاً، ص ۳۸۔
- ۵۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو زبان و ادب، الو قاری پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۹۳۔ ۵۷۔ ایضاً۔
- ۵۸۔ ایضاً، ص ۱۹۳-۱۹۳۔
- ۵۹۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص ۲۰۸۔ ۶۰۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۶۱۔ ایضاً، ص ۱۷۔ ۶۲۔ ایضاً، ص ۱۶۔
- ۶۳۔ رشید حسن خاں: زبان اور قواعد، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اشاعت سوم، ۲۰۰۱ء، ص ۱۹۰۔
- ۶۴۔ رؤف پارکیز، ڈاکٹر: مضمون، اردو لغت: تعبیر و تاریخ، مشمولہ اخبار اردو، جلد ۲، شمارہ ۸، ص ۲۔
- ۶۵۔ سلیم وحید الدین: افادات سلیم، شیخ مبارک علی اینڈ سنز، لاہور، ص ۳۸۔
- ۶۶۔ عبد اللہ، ڈاکٹر، سید: مقدمہ و مرتب، نوادر الالفاظ، سراج الدین خان آرزو، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، کراچی۔
- ۶۷۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: آب حیات، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۱۱۔ ۶۸۔ ایضاً، ص ۱۱۰۔
- ۶۹۔ غالب: خطوط غالب، مرتب غلام رسول مہر، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۹۳ء، اشاعت ہفتم، ص ۲۵۰۔
- ۷۰۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو زبان و ادب، ص ۳۲-۳۵۔
- ۷۱۔ خلیل صدیقی: زبان کیا ہے؟ ص ۶۲۔
- ۷۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟ ص ۳۳-۳۵۔ ۷۳۔ ایضاً، ص ۳۵۔
- ۷۴۔ انشاء، انشاء اللہ خاں: دریائے لطافت، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۵ء، ص ۲۵۳۔
- ۷۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو زبان و ادب، ص ۲۴۔ ۷۶۔ ایضاً، ص ۲۵۔
- ۷۷۔ اقتدار حسین: لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۱۰۴۔ ۷۸۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔ ۷۹۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔
- ۸۰۔ تاریک، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۳۹۔
- ۸۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟ ص ۳۷۔
- ۸۲۔ تاریک، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۲۹۳۔ ۸۳۔ ایضاً، ص ۲۹۵۔ ۸۴۔ ایضاً، ص ۲۹۶۔
- ۸۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟ ص ۳۷۔ ۸۶۔ ایضاً۔
- ۸۷۔ خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، ص ۲۰۳۔
- ۸۸۔ رؤف پارکیز، ڈاکٹر: مضمون، اردو لغت: تعبیر و تاریخ، ص ۴۔ ۸۹۔ ایضاً، ص ۴۔
- ۹۰۔ نیر، ناصر عباس، ڈاکٹر: لسانیات اور تنقید، پورب اکادمی، اسلام آباد، طبع اول، ۲۰۰۹ء، ص ۲۱۳۔
- ۹۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، نظر ثانی اور اضافہ شدہ ایڈیشن، بک کارپوریشن، دہلی، اشاعت اول۔

- ۹۲۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، اشاعت دوم، ۲۰۰۱ء، ص ۱۶۔
- ۹۳۔ ایضاً، ص ۱۶-۱۷۔
- ۹۴۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۲۸۸۔
- ۹۵۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر: دیباچہ، اردو کی کہانی، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۵ء، ص الف۔
- ۹۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو تدریس، ص ۱۷۔
- ۹۷۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخ ادب اردو (جلد اول)، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول ۱۹۷۵ء، ص ۱۔
- ۹۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۹۸۔
- ۹۹۔ عائشہ سعید: مقالہ، اردو کا لسانی سرمایہ، مشمولہ ”دریافت“ سالانہ شمارہ ۶، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لیکچر، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۶۰۹۔ ۱۰۰۔ ایضاً، ص ۶۱۰۔
- ۱۰۱۔ عبداللہ، ڈاکٹر، سید (مرتب): نوادر الالفاظ، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۵۱ء، ص ۱۵۔
- ۱۰۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۲۸۱۔
- ۱۰۳۔ آزاد: آب حیات، ص ۴۰۔ ۱۰۴۔ ایضاً، ص ۹۶۔
- ۱۰۵۔ عبداللہ، ڈاکٹر: سید، ولی سے اقبال تک، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۱۷۷۔
- ۱۰۶۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخ ادب اردو (جلد سوم)، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول ۲۰۰۶ء، ص ۱۵۰۔
- ۱۰۷۔ انشاء، انشاء اللہ خاں: دریائے لطافت، ص ۲۵۳۔
- ۱۰۸۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخ ادب اردو (جلد سوم)، ص ۳۱۱۔
- ۱۰۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۳۱۰۔
- ۱۱۰۔ عائشہ سعید: مقالہ، اردو کا لسانی سرمایہ، ص ۶۲۰۔
- ۱۱۱۔ آزاد: آب حیات، ص ۳۹۔
- ۱۱۲۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: مضمون ”اردو میں لسانی مطالعے کے ۲۵ سال“، مشمولہ افکار، جولائی نمبر، جون جولائی ۱۹۷۰ء، شمارہ ۳-۴، مکتبہ افکار، کراچی، ص ۷۹۔
- ۱۱۳۔ آزاد: آب حیات، ص ۲۲۔
- ۱۱۴۔ عبداللہ، ڈاکٹر، سید: مرتب نوادر الالفاظ، ص ۱۵۔
- ۱۱۵۔ ندوی، سلیمان، سید: نقوش سلیمانی، دارالمصنفین، اعظم گڑھ، ۱۹۳۹ء، ص ۳۱۔
- ۱۱۶۔ سنگھی، کمار چنڑجی: انڈو آریں اینڈ ہندی، کلکتہ، ۱۹۶۹ء، ص ۱۰۴۔
- ۱۱۷۔ آزاد: آب حیات، ص ۱۰۔
- ۱۱۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۱۵۸-۱۵۹۔
- ۱۱۹۔ گیان چند جین، ڈاکٹر: لسانی جائزے، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۸۰۔
- ۱۲۰۔ احتشام حسین، ڈاکٹر: مضمون، اردو کا لسانی مطالعہ، مشمولہ ادب اور سماج، کتاب پبلشرز، بمبئی، ۱۹۳۸ء۔
- ۱۲۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۱۵۔
- ۱۲۲۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: مضمون ”اردو میں لسانی مطالعے کے ۲۵ سال“، مشمولہ افکار، جولائی نمبر، ص ۸۳۔

## باب دوم: اُسلوب، اُسلوبیات اور اُسلوبیاتی تنقید

- اُسلوب کیا ہے؟
- تشکیلِ اُسلوب کے بنیادی عناصر
- اُسلوبیاتی تنقید و مطالعے کی حدود
- اُسلوبیاتی اندازِ نقد پر اعتراضات
- اُسلوبیاتی تحقیق و تنقید کی ادبی روایت
- حوالہ جات

## اُسلوب کیا ہے؟

اُسلوب ایک ایسی ہمت جہت، پہلودار اور پیچیدہ ادبی اصطلاح ہے جس کی بہت کچھ تعبیر و تشریح کے باوصف بات تشنہ تکمیل رہتی ہے اور اسلوب کی امرکافی و معنوی تعبیرات کا درواہی رہتا ہے۔ وجہ یہ کہ اسلوب کسی ساکت و جامد شے کا نام نہیں بلکہ ہر نیا دور ایک نئے طرز احساس کو جنم دیتا ہے اور وقت کے بدلتے دھارے کے ساتھ ساتھ نئے اسالیب بھی اختراع کر لیے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انتقادی مباحث قدیم ہوں یا جدید، مشرق کے ہوں یا مغرب کے، اُسلوب کی اہمیت کو ہمیشہ تسلیم کیا گیا ہے۔ ہمارے قدیم تذکرہ نویسوں نے بھی شعری محاسن میں انداز بیان کی خوبیوں اور محاسن اسلوب کو اولین ترجیح دی ہے کیوں کہ اسلوب ایک ایسی غیر مرئی قوت ہے جو الفاظ کے بے جان قالب میں زندگی کی رُوح پھونک دیتی ہے۔

اسلوب کی بنیاد الفاظ پر ہے اور الفاظ کا حُسن انتخاب اور حُسن استعمال بات کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتا ہے۔ اسلوب کی اہمیت پر مبنی درج ذیل شعری حوالے ملاحظہ کیجیے، جن پر ہماری مشرقی شعریات کی بلند و بالا عمارت اُستوار ہے:

ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا  
دیکھتے ہو نا بات کا اُسلوب

ہیں اور بھی دنیا میں سخن در بہت اچھے  
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

بندش الفاظ جُونے سے گلوں کے کم نہیں  
شاعری بھی کام ہے آتشِ مرصع ساز کا

گلدستہ معنی کو عجب ڈھنگ سے باندھوں  
اک پھول کا مضمون ہو تو سورنگ سے باندھوں

آیا کہاں سے نالہ نئے میں سرورِ ے  
اصل اس کی نئے نواز کا دل ہے کہ چوب نے



سیف انداز بیاں رنگ بدل دیتا ہے  
ورنہ دنیا میں کوئی بات نئی بات نہیں (۶)

مذکورہ بالا اشعار اور شاعرانہ تعلیایں اس بات کی تہا ہیں کہ شعر کا شعرش و جود میں آواز و نغمہ۔  
حسن انتخاب اور استعمال کے سلیقے پر موقوف ہے۔ جب صاحبِ ہمزاد و ہمزاد کا احساس، اظہار کے  
سانچے میں ڈھلتا ہے تو اسلوب متشکل ہوتا ہے۔ اسلوب ہی کی ملاقات کے بل پر لفظ باتیں کرنے لگتے  
ہیں اور قاری کا دل موہ لیتے ہیں۔ بقول مولانا رومی:

خشک تار و خشک مغز و خشک پوست  
از گجائی آید ایں آوازِ دوست

اسلوب فن کار کی تخلیقی شخصیت اور فن کارانہ مہارت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ فن کار کسی مرتفع سماجی سطح  
الفاظ کے نگینے اس طور جوڑتا چلا جاتا ہے کہ اگر کوئی لفظ بنا کر اسی معنی و مفہوم کا حامل دوسرا لفظ رکھ دیتا جائے  
تو ساری عبارت روکھی پھینکی اور بد مزہ محسوس ہونے لگتی ہے۔ اسلوب اپنے فن کار کے ہنر سے پہچانا جاتا  
ہے، بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”شعر میں مردہ لفظ کیسے زندہ ہو کر برقی زد کا حامل ثابت ہوتا ہے، شعلہ بن جاتا ہے، بجلی بن  
جاتا ہے اور آگ لگا دیتا ہے؟ یہ تخلیق کار کی تخلیقی توانائی سے ممکن ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی شخصیت ہی ہے  
جو شعر کو محض چند الفاظ کے مجموعے سے بلند کر کے تخلیق کے ارفع مقام پر لے جاتی ہے۔“

صاحبِ اسلوب کا سلیقہ فن کار کے ساتھ ساتھ فن پارے کو بھی امر کر دیتا ہے۔  
اسلوب، صاحبِ اسلوب کا تعارف اور اس کی انفرادیت اور شناخت کا وسیلہ ہوتا ہے۔ بقول ڈاکٹر  
شمس الرحمن فاروقی:

”کسی شاعر کی انفرادیت کو پہچاننے، پرکھنے یا اس سوال کو طے کرنے میں کہ اس میں  
انفرادیت ہے کہ نہیں، ہمیں پایاں کار اُس کے اسلوب کا سہارا لینا پڑتا ہے۔... موضوعات کسی کی  
ملکیت نہیں ہوتے لیکن موضوع کی خوبی کا شعر کی خوبی سے کوئی تعلق نہیں، صرف اسلوب ہی کو معیار  
بنا کر اچھے بُرے کا حکم لگایا جاسکتا ہے۔“

اسلوب ایک ایسی متغیر اور متنوع ادبی اصطلاح ہے جسے سرسری طور پر محض اندازِ نگارش یا طرزِ بیان  
کہہ کر آگے نہیں بڑھا جاسکتا، چنانچہ اسلوب اور تشکیلِ اسلوب کی باریکیوں تک رسائی حاصل کرنے کے  
لیے اور لفظ ”اسلوب“ کے معنی کا تعین کرنے کے لیے سب سے پہلے ذخیرہ لغات کی طرف رجوع کرنا  
پڑے گا۔

لفظ ”اسلوب“ انگریزی لفظ اسٹائل کے مترادف ہے۔ یونانی میں اسٹائلوز (Stylos) اور لاطینی  
میں اسٹائلس (Stylus) اسلوب کا ہم معنی ہے اور ہندی میں ”شیلی“ کہتے ہیں۔ انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا

میں اس لفظ کا رشتہ لاطینی سے جوڑا گیا ہے لیکن اس امر کی بھی عقدہ کشائی کی گئی ہے کہ یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ اس لفظ کا ہمیشہ وہی مطلب اخذ کیا جاتا رہا ہے جو اسٹائل میں مضمر ہے۔ ساتھ ہی اس کے مطلب ہیں لکھنے کا طریق کار، لکھنے کا قلم، تیز چلنے والا قلم یا لکھنے کا کوئی نوکیلا آلہ کار۔<sup>۱۱</sup>

انسائیکلو پیڈیا بریٹیکا کے الفاظ ملاحظہ کریں:

"Only in late Latin does STILUS, The word for the sharp pointed instrument for writing, usually on way, begin to mean also a manner of writing as "PEN" now does in such expressions a fluent and an acid pen and even here modern readers must be alert for deviation of English Style. From Stylus always meant "STYLE". The Latin term was reserved entirely for discussions or writing and speaking and usually for treatises on rhetoric more over it seems to have implied, little more than style in sense of a skill, or grace and of a manner sanctioned by a standard apparently and author or orator in the closing years of the Roman Empire, 5th Cen. A.D.(12)

"A Comprehensive Persian English Dictionary" کے مطابق:

USLUB = اُسْلُوب = order, arrangement, way, mode, means, measure, manner, method, form figure, a lion's neck, a prominence of nose."(13)

"A Dearners's Arabic English Dictionary" کے الفاظ میں:

USLUB = اُسْلُوب = "way, course, manner, style, method, length."(14).

”قومی انگریزی اردو لغت“ کے الفاظ میں:

”اسلوب تحریر و تقریر (الفاظ زبان): Style“

ادب میں موضوع سے زیادہ اسلوب پر زور دینے والا یا اُس سے تعلق رکھنے والا؛ کسی ادیب یا ادیبوں کے گروہ کا شناختی اسلوب؛ فنون میں خارجی اسلوب، روش یا انداز، کوئی مخصوص طرز اور.....“<sup>۱۵</sup>

کشاف تنقیدی اصطلاحات کے مطابق:

”اسلوب سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طریقہ ادائے مطلب یا خیالات و جذبات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادی خصوصیت کے شمول سے وجود میں آتا ہے اور چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتاد طبع، فلسفہ حیات اور طرز فکر و احساس جیسے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔“<sup>۱۶</sup>

”اسلوب (ع۔ ا۔ مذ) طریقہ، طرز، ڈھنگ، وضع.....“ ۱۷

”نور اللغات“ میں اسلوب کی وضاحت اس طور پر کی گئی ہے:

”اسلوب (ع۔ بالضم۔ مذکر) راہ، صورت، طرز، روش، طریقہ، طور، اسلوب، ہندھنا،

لازم صورت پیدا، ونا، راہ لگانا۔“ ۱۸

”فرہنگِ آصفیہ“ کے الفاظ کچھ یوں ہیں:

”اسلوب (ع۔ مذکر) طرز، ڈھنگ، طریقہ، وضع، انداز“ ۱۹

اوپر دی گئی تعریفوں میں لفظ ”اسلوب“ کی وضاحت قلم، طرزِ تحریر اور اندازِ تحریر یعنی مختلف یا کسی لکھنے والے کی ذات کے توسط سے کی گئی ہے لیکن لفظ اسلوب کا اطلاق فنونِ اہلیہ کی دیگر اقسام پر بھی ہوتا ہے۔ جدید فارسی اور عربی زبان میں اسٹائل کے لیے ”سبک“ استعمال ہوتا ہے۔ اہل میں یہ عربی لفظ ہے۔ سَبَكْ يَسْبِكْ (ضَرْبَ يَضْرِبُ) کے لغوی معنی ہیں دھات کو پھلانا اور سانچے میں ڈھالنا۔ ایسا سونا جسے گٹھالی میں ڈال کر میل سے صاف کر لیا جاتا ہے، سبیک یا سبوک کہلاتا ہے۔ اس لفظ کے لغوی معنوں کی خصوصیات پر غور کیجیے تو دھات کو تپانا، اسے خشو زوائد سے پاک کرنا، نکھارنا، پھر ایک سانچے میں ڈھالنا اور کوئی خوش نما شکل دے دینا۔ ایسا عمل ہے جو اچھے سٹائل میں اس طرح لفظوں کے ساتھ بھی دہرایا جاتا ہے۔ اسی میں اسلوب کی نفاست و نظامت و پختگی اور پائیداری کا راز مشر ہے چنانچہ عربی میں اس کا مفہوم کلام کو ”خشو زوائد سے پاک کرنا“ بھی ہے۔ ۲۰

دوسرا لفظ طرز ہے۔ طرزِ یطرز (سَمْعَ يَسْمَعُ) لباسِ فاخرہ استعمال کرنے کو کہتے ہیں۔ ”طرز“ اور ”تَطْرُز“ کپڑے پر نیل بونے بنانا، زردوزی کرنا۔ ”الْطَّرَازَةُ“ زردوزی کے لیے اور ”الْمُطَرِّزَةُ“ میں نیل بونے بنانے والے زردوز کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اسے طور، طریقہ، ہیئت یا ترتیب کے معنوں میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ طراز عربی جدید میں فیشن کے معنی بھی دیتا ہے۔ ۲۱

اسلوب کا لفظ طریقہ، راستہ، روش اور ڈھنگ کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اسالیب اس کی جمع ہے۔ یہ فی الاصل کسی متعین روش کے لیے ہے۔ ادب میں یہ کسی مخصوص اندازِ نگارش کے واسطے بولا جاتا ہے جس میں لکھنے والے کی شخصیت کے منفرد خط و خال نظر آئیں۔ ہندی میں اس مفہوم کو لفظ ”ریتی“ پورا کرتا ہے۔ سنسکرت میں اب بھی زیادہ تر یہی لفظ اسلوب کے مفہوم کو ظاہر کرتا ہے لیکن مغربی اصولِ نقد و نظر کی اشاعت کے بعد ہندی میں ”سبک“ یا طرز کے لیے شیلی بولا جاتا ہے۔ شیلی کا مفہوم عین مین وہی ہے جو عربی میں اسلوب کا ہے۔ ۲۲

اسلوب کی تمام تعریفیں یہ ظاہر کرتی ہیں کہ اسلوب ”آد“ نہیں ”آورد“ ہوتا ہے کیوں کہ اسلوب سازی میں باریک بینی، دماغ سوزی، کاوش اور کانٹ چھانٹ، تراش خراش، صناعی و مرصع کاری کا عمل

جاری و ساری رہتا ہے۔ بقول ڈاکٹر ثار فاروقی:

”اسلوب میں ترصیع یا زینائی (Ornamentation) کا ملبوم شامل رہا ہے۔“<sup>۲۳</sup>

اُردو زبان میں اسلوب کے لیے انداز کا لفظ بھی مستعمل ہے۔ غالباً اردو میں یہ لفظ میر تقی میر پہلے استعمال میں آیا۔ گو ان کے ذہن میں اسلوب کا کوئی باقاعدہ تصور نہیں تھا لیکن وہ اسے تمام صنائع پر محیط سمجھتے ہیں۔ میر کے الفاظ میں:

”ششم انداز است کہ ما اختیار کردہ ایم، و آل محیط ہر مہم، تہنیں، ترصیع، تہذیب، مناسبت، گفتگو، فصاحت، بلاغت، ادابندی، خیال وغیرہ اس بابہ در شہمن ہمیں است و فقیر ہم ازیں ولیہ و محظوظم۔“<sup>۲۴</sup>

اسلوب کی طرح لفظ ”انداز“ کا اطلاق بھی فنون لطیفہ کی تمام اقسام پر ہوتا ہے۔ انداز بیان اور انداز تحریر کے حوالے سے اس لفظ کا دائرہ نہایت وسیع ہے۔ ہمارے ذہن میں اسلوب کا تصور ایک مجموعی تاثر کے نتیجے میں ابھرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

”... انداز بیان، تکنیک، فارم، زبان اور بیان کی تمام تر شکلوں پر حاوی ہے۔ اس کی ابتدا اُس لمحے سے ہوتی ہے جب ہم کسی خاص شے سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کا اختتام اُس وقت ہوتا ہے، جب مصنف اپنے شہ کار کو پڑھنے والے کے سامنے پیش کرتا ہے... اس میں موضوع کا انتخاب، احساس کی شدت، ادبی خلوص، طرز فکر اور تاثیر سب ہی منزلیں آتی ہیں۔ تاثیر سے لے کر اظہار تک ان میں سے کسی ایک کو غلط فہمی کر دیتے تو انداز بیان کی نشوونما اور ترتیب کا شیرازہ بکھر جائے گا۔ یہی موضوع اور طرز بیان، نفسِ مضمون اور اسائل کا سنگم ہے۔“<sup>۲۵</sup>

جس طرح اس کائنات میں رہنے بسنے والے کوئی سے دو افراد یکساں شکل و صورت اور یکساں احساسات و جذبات کے مالک نہیں ہوتے، اسی طرح ایک ہی موضوع کو پیش کرتے ہوئے کوئی دو ادیب یا شاعر یکساں اسلوب یا اسائل کے حامل نہیں ہوتے۔ اسی اختلاف و رنگارنگی کے پیش نظر ہم غالب کے اسلوب کو میر سے اور میر کے انداز کو غالب سے میسر کر سکتے ہیں بلکہ بعض اوقات تو موضوع اور حالات کے بدلتے ہوئے تناظر میں ایک ہی شاعر اپنا اسلوب بھی بدل لیتا ہے۔

مشرق و مغرب کے نامور ادبا اور اعلیٰ اذہان اپنے فکر و فلسفہ کو بروئے لاتے ہوئے مختلف ادوار میں اسلوب کی وضاحت اپنے اپنے انداز میں کرتے رہے ہیں۔ ذیل میں اسلوب کی مختلف انواع تعریفوں کو یکجا کیا جا رہا ہے تاکہ اسلوب کے جملہ پہلوؤں پر روشنی ڈالی جاسکے۔ ان میں کچھ تعریفیں فن اور فن کار کو محور بنا کر کی گئی ہیں جب کہ بعض کا تعلق اسلوب کی اساسی صفات سے ہے:

- اسلوب کسی چیز کے ہونے کا ایک ڈھنگ ہے۔ (ہنری موریری)
- اسلوب تخلیق کا وہ عظیم اور متحرک اصول ہے، جس کے ذریعے فن کار اپنے موضوع کی گہرائی میں اتر کر اُس کے موضوع کا جائزہ لیتا ہے۔“ (کیٹے)

- ۱) اسلوب سے زبان میں مجزے کا امتزاج پیدا ہو جاتا ہے اور اسلوب میں بات کہنے کا ڈھنگ بھی شامل ہے۔ (ارسلو)
- ۲) اسلوب وہ ذریعہ ہے جس کی بنیاد پر آدمی ایک دوسرے سے تعلق پیدا کرتا ہے۔ اولی اسلوب وہ ذریعہ ہے جس سے ایک آدمی دوسرے آدمی کو متحرک کرتا ہے۔ (اوس)
- ۳) اسلوب فنی خصوصیات یا قوتِ اظہار کا مترادف ہے۔ (کریٹی)
- ۴) احسن اسلوب (Good Style) تقریباً متوازن معنی والے الفاظ میں اپنے انتخاب سے تشکیل پاتا ہے۔ (داربرگ)
- ۵) اسلوب لفظوں کا انتخاب اور فقروں میں ان کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتا ہے۔ (کیٹھ بروکس)
- ۶) اسلوب فقرے کی باہمی تنظیم سے پیدا ہونے والی (Inter-Sentence) انفرادیت ہے۔ (اسپورٹا اور ہیل)
- ۷) احسن کلام کی شناخت جس صفت سے ممکن ہو، اسلوب ہے۔ (مری)
- ۸) جب فکر کو شکل دے دی جاتی ہے، تو اسلوب جنم پاتا ہے۔ (افلاطون)
- ۹) اسلوب دماغ کی خارجی تصویر ہے۔ (شو پنہاور)
- ۱۰) اسلوب لباسِ افکار ہے۔ (جیسٹر فیلڈ)
- ۱۱) اسلوب کے ذریعے سوچنا ہے۔ (نیومین)
- ۱۲) اسلوب تکنیک کا نہیں بلکہ نظر کا مسئلہ ہے۔ (پراؤسٹ)
- ۱۳) ”شخص ہی اسلوب ہے۔“ (بشن)
- ۱۴) ”ہر شخص کی اپنی طرز ہوتی ہے۔“ (ڈاکٹر جانسن)
- ۱۵) مصنف کی طرز اس کی اتنی اپنی ہوتی ہے جتنی اس کی انگلی کی چھاپ۔ (براؤن) ۱۶
- مندرجہ بالا منتخب تعریفوں کی روشنی میں اگر اسلوب کی نمایاں خصوصیات کا تعین کیا جائے تو اولاً اسلوب، بر محل الفاظ کا انتخاب، بات کہنے کا ڈھنگ اور زبان دانی کے مجزات سے عبارت ہے۔ ایک صاحب طرز فن کار منجھے ہوئے پختہ جمالیاتی ذوق کا مالک ہوتا ہے کیوں کہ اسلوب میں الفاظ کی ترتیب اور انتخاب کا سلیقہ بنیادی شرط ہے۔ اسی سے اسلوب میں انفرادیت جنم لیتی ہے اور لفظوں کے دروبست کا سلیقہ ہی اسلوب کو ذہنی مسرت بخشنے کا منصب عطا کرتا ہے جیسا کہ سوئٹ کے نزدیک اسلوب دراصل انتخابِ الفاظ کا مسئلہ ہے یعنی ”صحیح لفظ صحیح مقام پر۔“ الفاظ کا انتخاب لگم ہو یا نثر، اس کے صوتی تاثر میں اضافے کا سبب بنتا ہے۔ بقول ڈاکٹر نثار احمد فاروقی:
- ”الفاظ کے انتخاب میں ان کی صوتی کیفیت اور تازگی اور معنی بندی سب سے زیادہ قابل لحاظ ہے۔ ان میں یہ صلاحیت ہو کہ خیال کو مصور کر دیں۔ اگر ان کی صوتی کیفیت کا پورا لحاظ رکھا

جائے تو عبارت میں زور، دل نشینی اور اثر انگیزی پیدا کی جاسکتی ہے، مثلاً ظفر علی خان کا یہ شعر جس میں بنگل کے سنان ہونے کا نقشہ ایسے مناسب الفاظ میں کھینچا گیا ہے کہ شاید اس سے بہتر چاہیہ ممکن نہ ہو:

ہو کا عالم تھا وہاں، کرتا تھا بنگل بھائیں بھائیں  
سنسنی اٹھتی تھی سن سن کر ہوا کی سائیں سائیں

اس میں "ہو"، "بھائیں بھائیں"، "سنسنی"، "سن سن کر" اور "سائیں سائیں" یہ سب

الفاظ بھرپور صوتی کیفیت رکھتے ہیں۔"۲۷

خیال کی خوب صورتی اگر دل پذیر پیرائے میں نہ کی جائے تو وہ اپنا بھرپور تاثر چھوڑنے میں بہتر رہتا ہے۔ انتخاب الفاظ ہی سے اسلوب میں ندرت اور انفرادیت کا جو ہر پیدا ہوتا ہے۔ بقول بن جسن:

"ادیب کا کام یہ ہے کہ نئی باتوں کو مانوس اور مانوس باتوں کو نیا بنا کر پیش کرے۔"۲۸

اگرچہ محاسنِ کلام میں الفاظ کے انتخاب کا سلیقہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے لیکن اچھا اسلوب محض حسنِ غرض ہی سے عبارت نہیں بلکہ یہاں "حسنِ خیال" کی کار فرمائی بھی بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ ہم اسلوب کی ابلاغی قدر و قیمت سے منکر نہیں ہو سکتے کیوں کہ اسلوب دراصل فنی لوازمات کو بروئے کار لاتے ہوئے افکار و خیالات کے ابلاغ کا قرینہ ہے۔ اگر خیال پست ہو تو محض زبان و بیان سے کلام میں تاثیر یہ نہیں کی جاسکتی۔ ڈاکٹر ثار احمد فاروقی کے خیال میں:

"الفاظ خیال کے تابع ہیں اور خیال آزاد ہے۔ وہ کسی قید میں نہیں سما سکتا۔ فنِ تحریر نے یہ سہولت مہیا

کی تھی کہ ہم دور بیٹھ کر بھی اپنی بات یا اپنا خیال دوسروں تک پہنچا سکیں۔ ابتدا میں یہ کام نتوش و تصاویر سے لیا گیا اور رفتہ رفتہ حروفِ تہجی وجود پذیر ہوئے، پھر ان سے الفاظ بنتے چلے گئے... اس لیے الفاظ

صرف خیال کے ترجمان یا اس کے ابلاغ کا ذریعہ ہیں، خود خیال نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ چند انسان ایک

ہی خیال کو مختلف الفاظ میں ادا کر سکتے ہیں۔"۲۹

ڈاکٹر ثار احمد فاروقی کی رائے کے مطابق ہم خیالات کے ابلاغ ہی کے لیے نئے نئے اسالیب تراشتے ہیں۔ کہیں ایہام، کہیں تشریح، کبھی اطناب، کہیں ایجاز، کہیں تشبیہ و استعارہ، اور مراد صرف یہ ہوتی ہے کہ جو کچھ ہم کہنا چاہتے ہیں، وہ سننے والے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔ کبھی "خیال" ہانوی حیثیت میں ہوتا ہے اور صرف لفظی ہنترے مقصود ہوتے ہیں تو نئی نئی صنعتیں ایجاد کرتے ہیں... قرآن کریم نے اپنے احکام کی تبلیغ کے لیے طرح طرح کے پیرائے اختیار کیے ہیں۔ کہیں تشبیہ، کہیں حکایات، کہیں تفصیل و تشریح، کبھی تکرار و تاکید، کبھی ایجاز و اختصار، ان سب کا مقصد یہی ہے کہ اصل مدعا واضح ہو جائے۔

اسلوب کی ابلاغی قوت کی نشان دہی کرتے ہوئے لوکس (Lucas) اپنی کتاب "Style" میں لکھتا ہے:

"The writer of pure literature hopes to be read by men



whom he does not know even by men unborn..... He must therefore, write more to please himself, trusting so to please others.”<sup>۲۱</sup>

ایک صاحب اسلوب نے صرف اپنے خیال اور انتخاب الفاظ سے قاری کو مودت بخشنا چاہتا ہے بلکہ اس وسیلے سے اپنی انفرادیت کا نقش بھی ثبت کرنا چاہتا ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عابد علی عابدی زور: ”وہی اسلوب بہترین خیال کیا جاسکتا ہے جس میں گونا گونیوں اور رنگینیوں کی اثرات پڑھنے والے کو مسرت اور حیرت میں ڈال دے۔“<sup>۲۲</sup>

اچھے اسلوب کی کارفرمائی محض انتخاب الفاظ اور خیال کے ابا ان تک محدود نہیں بلکہ یہ فن کار کی شخصیت اور افتاد طبع کا عکس بھی ہے۔ محض کا یہ کہنا کہ ”اسلوب خود انسان ہے“ اسی فن کی یہ رائے ہے۔ ”اسلوب فن کار کے ذہن کی آواز ہے“ اور براؤن کا اسلوب کو فن کار کی ”انگلی کی چھاپ قرار دینا“ اسلوب کے شخصی پہلو کی طرف بلیغ اشارے ہیں۔ ڈاکٹر ہے۔ براؤن کی رائے میں:

”اگر تاثر ہوتا ہے تو اسلوب نمبر ہے جو اسے رائج کرنے کے قابل بناتی ہے اور بتاتی ہے کہ

کس بادشاہ نے اسے جاری کیا ہے۔“<sup>۲۳</sup>

ہڈسن کے مطابق:

”اسلوب بنیادی طور پر ایک شخصی صفت ہے۔“<sup>۲۴</sup>

تحریر کے آئینے میں لکھنے والے کی شخصیت کا عکس جھلکتا ہے اور ہم طرز تحریر اور اسلوب سے صاحب اسلوب تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں کیوں کہ ایک فن کار کے ذہنی و شخصی کمالات تحقیق کے آئینے میں بے نقاب ہو کر سامنے آ جاتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عابد علی عابدی کی رائے ملاحظہ کیجیے:

”جس طرح ہم کسی دوست کی آواز سن کر شخصیت کو پہچان لیتے ہیں، اسی طرح کسی تحریر کو دیکھ

کر ہم بلا تکلف کہہ سکتے ہیں کہ یہ فلاں انشاء پرداز کی عبارت ہے یا فلاں مصنف کا انداز بیان

ہے۔ اس راز کا انکشاف ہر مصنف کے مخصوص لب و لہجہ، مؤدب الفاظ اور عبارتوں کے خاص قسم

کے پیچ و خم سے ہوتا ہے، یہی اس کی انفرادی اور شخصی آواز ہوتی ہے۔“<sup>۲۵</sup>

پروفیسر آل احمد سرور اسلوب کی بے ساختگی کا اصل محرک شخصیت کو قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”..... اچھا اسلوب بے ساختہ معلوم ہوتا ہے مگر اس کے پیچھے صدیوں کے ذہن کا عطر اور

ایک شخصیت کی بصیرت کی ساری روشنی اور گرمی ہوتی ہے۔“<sup>۲۶</sup>

سید عابد علی عابدی کی رائے میں:

”اسلوب سے مراد کسی لکھنے والی کی وہ انفرادی طرز نگارش ہے جس کی بنا پر وہ دوسرے لکھنے

والوں سے ممتاز ہو جاتا ہے۔“<sup>۲۷</sup>

سید عابد علی عابدی پروفیسر مرے کے اس خیال سے متفق ہیں کہ اگر اسلوب کی سائنٹیفک تعریف

کرنے کی کوشش کی جائے تو جمالیات اور اصول انتقادیات دونوں کو کھنگالنا پڑے گا اور میں تو چھ پھر شائع کر رہا ہوں۔ چھ کتابیں بھی سائنٹیفک بحث کے لیے کم ثابت ہوں گی۔“ یعنی ادبی مسائل پر سائنس کی طرح حرف آخر نتیجہ نکالنا مشکل ہے۔ سید عابد علی عابد رسائل و اخبارات کے مغربی نام الہی شرق سے تبدیل کر کے اس نکتے کی وضاحت کچھ یوں کرتے ہیں:

(۱) میں جانتا ہوں کہ پچھلے ہفتے کے ”امروز“ میں حالاتِ حاضرہ پر کس نے نوٹ لکھا تھا۔ یہ نوٹ لکھنے والا یقیناً احمد ندیم قاسمی تھا، اس کا اسلوب ایسا ہے کہ گویا کسی نے چھاپ لگا دی ہو۔ اشتہار کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

(۲) پچھلی اتوار کو ”شرق“ میں مصر اور یہودیوں کی لڑائی کے متعلق جو کچھ امیرالذین صاحب نے لکھا ہے (فرضی نام سے) وہ دلچسپ تو ضرور ہے لیکن ابھی انھیں لکھنے کا سلیقہ حاصل کرنا چاہیے۔ سردست تو ان کا کوئی اسلوب نہیں۔

(۳) آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ مولانا آزاد بڑی پیچیدہ ترکیبیں استعمال کرتے ہیں اور مُغلق الفاظ کام میں لاتے ہیں لیکن ان میں ایک صفت ایسی ہے جو ان کے اس تمام طمطراق کے باوجود اور خندہ آور تصنع کے باوجود ان کو مستحقِ احترام بنا دیتی ہے اور ان تمام عیوب پر پردہ ڈال دیتی ہے، ان کے لکھنے کا ایک خاص اسلوب ہے۔“ ۲۸

ڈاکٹر رشید امجد اسلوب اور شخصیت کے باہمی تعلق پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اگر استعارے کی زبان میں بات کی جائے تو خدا ذات ہے اور کائنات اسلوب! یہاں

میں نے اسلوب کو انکشافِ ذات اور اظہارِ ذات کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ گویا اسلوب

ذات اور شخصیت کا اظہار ہے۔“ ۲۹

شمس الرحمن فاروقی بشن (Buffon) کے معروف جملے کی وضاحت اپنے منفرد انداز میں کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”بشن کا اصل قول ہے ”Le Style C'est, I Homme meme“ اس کے انگریزی

ترجمے ”Style is the man himself“ اور اس کے اردو ترجمے ”اسلوب دراصل خود شخص

ہے“ سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ اسلوب اگر شخصیت کا اظہار ہے تو پھر اسلوب کا مطالعہ چھوڑ کر

شخصیت کا مطالعہ مفید ہوگا۔“ ۳۰

تاہم اسلوب کو شخصیت کا اظہار تسلیم کیا جائے یا پھر بقول ٹی۔ ایس۔ ایلٹ ”شخصیت سے گریز“ قرار دیا جائے، اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ شخصیت کے تخلیقی پہلو اسلوب میں ضرور منتقل ہوتے ہیں۔ طرزِ خاص، مخصوص الفاظ کا چناؤ اور دروبست کا سلیقہ ادیبوں کے ہجوم میں کسی خاص فن کار کی شناخت ضرور کرواتا ہے۔ صرف مکاتیب ہی کی مثال لے لیجیے؛ غالب کے مکاتیب کی عبارتِ حالی،

شبلی، سرسید اور ابوالکلام آزاد کے دلوں سے الگ شناخت رکھتی ہے۔ کلام میر اور نانی کی شاعری زبان حال سے پکارے گی کہ ”موضوع کی یکسانیت کے باوجود ہمارا مذاق کون ہے؟ لہذا ہم ان۔م۔راشد کی اس رائے سے اتفاق کر سکتے ہیں کہ:

”اسلوب سے مراد کسی شاعر یا ادیب کا لہجہ اداۓ ”مطلب یا دنیاۓ ”وہ بات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں، صنف کی اپنی انفرادیت نے شمول سے وجود میں آتا ہے اور چوں کہ صنف کی انفرادیت کی تفصیل میں اس کا ملہم، کردار، تجربہ، شہادہ، افتاد طبع، فلسفہ حیات اور طرز فکر و احساس جیسے عوامل دخل جمل کرنا چاہئے۔ لیتے ہیں اس لیے اسلوب کو صنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جاسکتا ہے۔“ ۷۱

اسلوب کو فنی لوازمات کا مؤثر اظہار کہا گیا ہے کیوں کہ اسلوب کی پہچان کا دار و مدار سانیاتی شعور کی پہچان پر ہے۔ لفظیات پر قدرت، صرفی و نحوی اصول و قواعد سے واقفیت اور معدیاتی باریکیوں پر نظر رکھ کر ہی ایک فن کار اپنے اسلوب کو بنانا، سنوارنا اور نکھار عطا کرتا ہے کیوں کہ اسلوب کا فریضہ شخص اداۓ مطلب نہیں بلکہ جمالیاتی حظ آفرینی بھی ہے۔ حالی ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں قوتِ متخیلہ اور مطالعہ کائنات کے ساتھ ساتھ تشخص الفاظ کو بھی شاعری کے لیے لازمی شرط قرار دیتے ہیں۔ حالی کی رائے میں:

”... شعر کی ترتیب کے وقت اول مناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے بھر جائے، اور باوجود اس کے اس ترتیب میں ایک جادو خفی ہو جو مخاطب کو مسح کر لے... اگر شعر میں یہ بات نہیں ہے تو اس کو کہنے سے نہ کہنا بہتر ہے... اگر شاعر زبان کے ضروری حصے پر حاوی نہیں ہے اور ترتیب شعر کے وقت صبر و استقلال کے ساتھ الفاظ کا تنج اور شخص نہیں کرتا تو محض قوتِ متخیلہ کچھ کام نہیں آسکتی۔“ ۷۲

ذیل میں اسلوب کی چند اور تعریفیں ملاحظہ کیجیے۔ ان تعریفوں سے اسلوب کے دائرہ عمل اور اجزائے ترکیبی پر بھی روشنی پڑتی ہے، بالخصوص یہ تعریفیں لسانیاتی نقطہ نظر سے بھی اہم ہیں:

○ کسی کلام کا اسلوب اس کی ایسی لسانیاتی خصوصیات میں مضمر ہے جو اس کلام کی زبان کے متوازی اس کی لسانیاتی صورت سے اس کو مختلف کرتی ہے۔ (برنارڈ بلاخ)

○ کسی ایک زبان کے ایسے دو تلفظوں کا فرق اسلوب ہے جن کے معنی تقریباً ایک ہوں لیکن جو اپنی لسانی تشکیل میں ایک دوسرے سے مختلف ہوں (سی ایف ہاکٹ)

○ فارم (Form) سے اجتناب، اسلوب کو قرار دینا ہے۔ (این آئی اینکوسٹ)

○ اسلوب احساس معانی سے مختلف اور اظہار معانی کے مترادف ہے۔ (ویلری)

○ لیٹن اور امریکی نقادوں کے ایک گروہ نے تاثر پسندانہ بیانیہ میں اسلوب کی تلاش کی ہے۔ ان کے

مطابق اسلوبیات زبان کے ایسے عناصر کا مطالعہ ہے جو منطق سے بالاتر ہو یا عمومی ضابطوں سے باور ہو۔ (آفرینیڈ ٹیزز سیمینز)

زبان کے جملہ آلہ کار کے استعمال کے طریق کار کا نام اسلوب ہے۔ (وامن)

○ کچھ ایسے بھی مصنف ہیں جو اسلوب کو نثر کا زیور جانتے ہیں، ان کے لیے اسلوب نثر کی غذا ہے جو

○ طلاق طشت میں سجا ہوا ہے یا ایسی چٹنی ہے جس کی لذت سے دسترخوان کی ہر چیز ذائقہ دار ہو جاتی ہے۔ (آئی بی واٹ)

○ بے شہر لفظوں کے درمیان ایک چیز کو، ایک خیال کو ظاہر کرنے کے لیے ایک ہی لفظ ہوتا ہے۔

○ دوسرے لفظوں سے بھی کام چل سکتا ہے مگر موزوں بیان جو بے مثل لفظ، تلفظ، فقرہ، اقتباس، مضمون یا نغمہ ہے، اس کی تنظیم و ترتیب کا نام اسلوب ہے۔ (والٹر ٹیٹر)

○ اسلوب مصنف کے ذہن کی تصویر ہے اور محض اُس کی زبان کی ریاضت کا نتیجہ۔“ (ایڈورڈ گہن) ... ۳

اسلوب ہی کے توسط سے فن کار کو کلاسیکی عظمت اور آفاقیت حاصل ہوتی ہے اور کوئی ادب پارہ منجمد کمال یا فن کی بلندیوں کو چھوتا ہے کیوں کہ اسلوب محض اظہار و ابلاغ ہی نہیں بلکہ لسانیات پر کامل دسترس کا مظہر ہے۔ لسانی اظہار کے امکانات اسلوب ہی کے توسط سے اُجاگر ہوتے ہیں جسے اصطلاحاً ہم اسلوبیات سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ڈاکٹر طارق سعید اسلوب کی مذکورہ تعریفوں اور تعبیروں کو مد نظر رکھتے ہوئے درج ذیل نتائج مرتب کرتے ہیں:

- ۱۔ کسی بھی کلام کے مخصوص و مؤثر بیان کا نام اسلوب ہے۔
- ۲۔ غیر معمولی لسانی اظہار کے مخصوص ڈھنگ کو اسلوب کہتے ہیں۔
- ۳۔ اسلوب لسانی اظہار کا وہ مخصوص ڈھنگ ہے جو فن کار کی شخصیت (انفرادیت) اور موضوع سے متعلق ہوتا ہے اور جو اجتناب، انتخاب، خوبی، امتزاج، خوبی تناسب اور غیر موجود عناصر وغیرہ کے اظہار کے لیے غیر معمولی آلہ کار پر مبنی ہوتا ہے۔
- ۴۔ قاری کو متاثر کرنا... دراصل اسلوب یا شخص کا مقصد ہے۔
- ۵۔ اسلوب، صنائع بدائع و شوکت و علویت کے جملہ عناصر سے مملو و مزین ہوتا ہے۔
- ۶۔ اسلوب کا تعلق انفرادی شخصیت سے ہوتا ہے۔
- ۷۔ اسلوب کا تعلق موضوع سے بھی ہے۔ ۴

سید عابد علی عابد اپنی کتاب ”اسلوب“ میں اسلوب کی جذباتی، تخیلی اور جمالیاتی صفات کا تعین کرتے ہوئے سادگی، قطعیت، ایجاز و اختصار، زور بیان اور گداز، مزاح و بذلہ سخی، تخیل و خیال افروزی، تصویریت، تشبیہ و استعارہ اور نمسگی و موسیقیت کو اسلوب کے اوصاف میں شمار کرتے ہیں۔ ۵

اسلوب کا دائرہ کار محض الفاظ کی فن کارانہ ترتیب تک محدود نہیں، نہ ہی اسلوب محض الفاظ کا گورکھ

دھند ہے۔ اسلوب فن کار کی اس شخصیت اور انفرادیت کا مظہر ہوتا ہے جو کسی خاص تہذیب اور خاص معاشرے میں جنم لیتی اور سانچے میں ڈھلتی ہے۔ زندگی کے گونا گوں مسائل اور جذبہ احساس کی دنیا میں برپا ہونے والے مدوجز اس کے فکر و خیال میں آب و رنگ بھرتے ہیں اور اسلوب میں مناسبت ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کی درج ذیل تعریف سے اسلوب کی ادکافی و مقبول کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ان کی رائے میں:

”اسلوب دو قوتِ اظہار ہے جس میں مدیوں کی تہذیب بولتی ہے۔ اسلوب وقت کا بھی ہوتا ہے، زمان کا بھی، صنف کا بھی اور مصنف کا بھی۔ وہ گواہی دیتا ہے کہ زبان کی روایت میں نہ کی قوت کتنی ہے اور اس کے اظہار اور فرد غ میں کون سی توانائیاں کار فرما ہیں۔ اسلوب محض صاحب اسلوب کی وراثت اور ذہانت ہی کی گواہی نہیں دیتا بلکہ کسی زبان اور ادب کے پیچھے ہوئے خزانوں کا سراغ بھی دیتا ہے اور ہر قسم کی دولت کو آفتاب عالم تاب کی طرح چمکا کر از سر نو دولت بیدار کا مرتبہ دیتا ہے۔“ ۷۴

ڈاکٹر سید وقار احمد رضوی ”اسلوب کیا ہے؟“ کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

”وحدت موضوع کو قائم رکھنے کے لیے، عناصرِ ادبی کو ادا کرنے کے طریقہ تعبیر کا نام اسلوب ہے۔“ ۷۵

ان کے خیال میں اسلوب کا مقیاس دو چیزیں ہیں:

۱۔ قوت

۲۔ جمال ۷۶

ادیب تعبیر فکر کے لیے الفاظ کا وسیلہ اختیار کرتا ہے تاکہ پوری قوت کے ساتھ اپنے احساس کی ترجمانی کر سکے۔ علم نقد میں یہ قدرت نہیں کہ وہ نقد پر اسالیب کے لیے قوانین وضع کرے، اس لیے اسلوب کو پرکھنے کی کوئی باضابطہ کسوٹی نہیں... ہر ادیب کا طرز فکر و طرز احساس و طرز ادا مختلف ہوتا ہے اور کوئی اصول یا ضابطہ ایسا نہیں جو اسالیب کو ناپنے کے پیمانے کا کام دے سکے... نیز ہم کسی ادیب کا کسی دوسرے صاحب طرز ادیب سے موازنہ بھی نہیں کر سکتے کیوں کہ اسلوب ایک ناقابل بیان چیز ہے، اس کی کوئی کسوٹی نہیں۔ ادیب کے لیے بس یہی کافی ہے کہ وہ اپنے عواطف کی صحیح ترجمانی کر سکے۔“ ۷۷

اسلوب زندہ و متحرک شے ہے کیوں کہ تبدیلی اس کی بنیادی صفت ہے۔ ایک ہی فن کار کا اسلوب موقع و محل کی مناسبت سے اپنا رنگ بدلتا رہتا ہے۔ تنوع اور رنگارنگی زندہ اسلوب کی سب سے بڑی پہچان ہے۔ اسلوب سے متعلق ڈاکٹر سلیم اختر کی اس رائے سے اتفاق کیا جاسکتا ہے کہ:

”اسلوب اندازِ نگارش ہے اور ہر گھلے رانگ و بوئے دیگر است کے مصداق، تخلیق کاروں کے لسانی شعور کی مناسبت سے اس میں تنوع اور یو قلمونی ملتی ہے۔ اسلوب ٹھوس، جامد، قطعی، غیر متحرک اور غیر نا آشنا نہیں ہوتا۔ اسلوب تخلیق کار کی شخصیت کے نفسی محرکات کے ساتھ ساتھ



موضوع کے تقاضوں اور تخلیق سے متعلق رہنمائی کی مناسبت سے چوا بلکہ چولے کا رنگ بھی بدلتا رہتا ہے۔ اسی لیے نزل اور قصیدہ یا مثنوی کے اسلوب میں فرق نظر آتا ہے۔“ ۵۰

المختصر صاحب طرز ادیبوں نے یہاں اپنی تخلیقات کے آئینے میں نوع بہ نوع اسالیب متعارف کروا کر زبان و ادب کو وسعت بخشی، وہاں اسلوب جیسی منفرد اور نادرہ کار اصطلاح کو بھی روانہ دیا جس کے سہارے دور حاضر کی اسلوب بیانی تنقید کی مستحکم عمارت استادہ ہے۔

### تشکیل اسلوب کے بنیادی عناصر:

اسلوب کے تخلیقی عمل کا تجزیہ اس بات کا متقاضی ہے کہ اسلوب کے حوالے سے چند بنیادی سوالات اٹھائے جائیں یعنی آخر ایک نئے اسلوب کا جنم کیوں کر ہوتا ہے؟ وہ کون سے عناصر ہیں جن کے تیل میل سے اسلوب کی تشکیل ہوتی ہے؟ کیا شاعری اور نثر کے اسالیب یکساں ہوتے ہیں یا شعری اور نثری اسلوب کی تشکیل کے پیمانے مختلف ہیں؟ کیا اسلوب کی صورت پذیری ایک اتفاقیہ اور اغراضی امر ہے یا اسلوب دماغ سوزی، باریک بینی اور ذہنی ورزش کا نتیجہ ہوتا ہے؟ کیا فن کار اسلوب کی تشکیل کے بعد بری الذمہ ہو جاتا ہے اور ہمیشہ اسی اسلوب پر قانع رہتا ہے یا اسے ایک سے زائد اسالیب اپنانے کی آزادی ہوتی ہے؟ کیا اسلوب مصنف یا شاعر کی شخصیت کی چھاپ اور مہر کی طرح ٹھوس اور اٹل ہوتا ہے یا موقع و محل کی مناسبت سے اسلوب میں غیر محسوس طور پر تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں؟ ذیل میں تشکیل اسلوب سے متعلق ان تمام سوالات کے جوابات تلاش کرنے کی کاوش کی جائے گی۔

شاعری ہو یا نثر نگاری دونوں کے اپنے اپنے تقاضے، انداز و اسالیب ہوتے ہیں۔ شاعر اپنے تخیل کی جولانیوں کو شعری قواعد، اوزان اور موسیقیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے شعر کے قالب میں ڈھالتا ہے جب کہ نثر نگار اپنے خیالات و احساسات کی ترجمانی کے لیے کوئی معنی خیز، مناسب اور منفرد انداز اپناتا ہے۔ گویا تخلیقی بنیادوں پر شاعری اور نثر دونوں کے دائرہ عمل میں گہری ہم آہنگی موجود ہوتی ہے، تاہم دونوں اپنی اپنی طرز کے خود خالق ہوتے ہیں۔ آل احمد سرور نظم و نثر کے اسلوب بیانی اختلاف کی نشان دہی کچھ اس طور کرتے ہیں:

”نظم اُس چاندنی کی طرح ہے جس میں سائے گہرے اور بلخ معلوم ہوتے ہیں۔ نثر اُس دھوپ کی طرح ہے جو ہر چیز کو آئینہ کر دیتی ہے۔ نظم وہ کنجی ہے جو ذہنی تصویروں کا صنم کدہ ڈاکرتی ہے، نثر و تلواریں جو حق و باطل کا فیصلہ کرتی ہے۔ نظم زبان کی توسیع اور نثر اُس کی حفاظت کا نام ہے، نظم سے خانہ ہے اور نثر آئینہ خانہ۔“ ۵۱

جس طرح شاعری میں جذبات کی مصوری موزوں انداز میں کی جاتی ہے، اسی طرح نثری اسلوب بھی الفاظ کے دروبست، فقروں کے باہمی تناسب، ایک خاص آہنگ اور سلیقے کو ملحوظ رکھتے ہوئے تخلیق پاتا ہے۔ چنانچہ شاعری اور نثر ایک دوسرے کی ضد نہیں بلکہ دونوں کے اسالیب اپنے اپنے تقاضوں کے



امین ہوتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

۷۵

”نثر کی قلم زد شعر کی قلم زد سے وسیع تر ہے... شعر کی گہرائی اور محنت کے مقابلے میں نثر کے میدان میں وسعت ہے۔ شعر اگر دل کی گہرائیوں کا نمونہ ہے تو نثر ذہنی وسعتوں کی وسعت نورد ہے، اسی لیے کہا جاتا ہے کہ شعر داخلیت کے لیے موزوں ترین ہے اور نثر خارجیت کے لیے...“ ۵۲

یہی وجہ ہے کہ انگریزی لفظ Style کا اطلاق نظم و نثر دونوں پر ہوتا ہے۔ کسی خیال و تصور کا انداز میں پیش کرنے کا سلیقہ اسلوب کہلاتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اسلوب کی تفصیلات سے قلمبند متعارف کرواتے ہوئے لکھتے ہیں:

- ۱۔ پیرایہ بیان یعنی افکار و خیالات کو پیش کرنے کا ڈھنگ یعنی Technique of Expression۔
- ۲۔ وہ انفرادی خصوصیات جو ہر شخص کے پیرایہ بیان کو دوسروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں یعنی Individuality۔

۳۔ پیرایہ بیان کے وہ عظیم الشان پہلو جن سے امتیاز مطلق قائم ہو، یعنی ایسی خصوصیات جن کا جواب ممکن نہ ہو یعنی Absoluteness and Uniqueness of Style...“ ۵۳

مغرب میں شعروادبیات پر سائنٹیفک دستاویز کی طرح غور و فکر کرنے کا رجحان فروغ پا رہا ہے۔ ادب کی پرکھ کے نئے اصول وضع کیے جا رہے ہیں یہاں تک کہ مشرق بھی مغرب کے زیر اثر ہے اور مشرقی شعریات کی مستحکم روایت کو چھوڑ کر مغربی مفکرین کے خیالات سے استفادہ قبول کرنے لگا ہے۔ بقول پروفیسر سید محمد عقیل:

”آج اسلوب اور اسٹائلسٹکس (Stylistics) کے دور میں کسے پڑی ہے کہ پوپ، ستان دال، سوفٹ، ہڈسن، ٹڈلٹن مرے اور شوپنہار کے اقوال کو چھوڑ کر حدائق السحر فی دقائق الشعرا، رشید الدین و طواط، یا ابوالحسن علی فرخی کی کتاب ترجمان البلاغت یا عنصر المعالی کی قابوس نامہ اور عوفی یزدی کی لباب الالباب یا ابوطاہر کی مناقب الشعرا کو تلاش کرے یا قیس رازی کی کتاب العجم فی معایر اشعار العجم کی باتوں پر بھی اسلوبیات کے متعلق کچھ لکھتے ہوئے دیکھے...“ ۵۴

حقیقت یہ ہے کہ اہل مغرب کے وضع کردہ اصول و معیار محترم ہونے کے باوجود ہماری ادبیات کو پرکھنے کے لیے شافی و کافی نہیں۔ ہم اہل مشرق کی صدیوں پر محیط ادبی روایات و شعریات کو نظر انداز کر کے درست نتائج اخذ کرنے میں ناکام رہیں گے۔ بہر حال انتقادی مباحث قدیم ہوں یا جدید، مشرق کے ہوں یا مغرب کے، اسلوب کی خوبیوں کو ہمیشہ تسلیم کیا گیا ہے بالخصوص ہمارے تذکرہ نویسوں نے شعری محاسن میں انداز بیان اور اسلوب کے محاسن کو اولین ترجیح دی ہے۔ اہم سوال یہ ہے کہ اسلوب بیان کی تشکیل میں کون سے عناصر مرکزی کردار ادا کرتے ہیں۔ بہ نظر تحقیق دیکھا جائے تو تشکیل اسلوب کے

عناصر کو ہم دوڑ مروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

- ۱۔ اولین اور بنیادی عناصر۔
- ۲۔ ثانوی عناصر۔

تشکیل اسلوب کے کچھ پہلو عطیہ خداوندی اور وہی ہوتے ہیں اور ان کی آبیاری تہذیب و تمدن اور ماحولیاتی عناصر کی گود میں ہوتی ہے جب کہ ثانوی عناصر اکتساب اور مشق کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ بنیادی عناصر میں:

- ۱۔ شخصیت
- ۲۔ عہد، ماحول، زمانہ اور مقامی آب و رنگ
- ۳۔ موضوع
- ۴۔ مقاصد
- ۵۔ مخاطب وغیرہ اہم ہیں۔

جبکہ ثانوی عناصر میں:

- ۱۔ جذبہ
- ۲۔ خیال افروزی
- ۳۔ ذوق جمالیات اور مرضع کاری
- ۴۔ لسانی مہارت

۵۔ انفرادیت / عمومیت سے گریز اور اجتناب وغیرہ شامل ہیں۔

گویہ تمام عناصر اپنی نوع کے اعتبار سے جدا جدا ہیں لیکن ان تمام میں ایک معنوی ربط و اشتراک موجود ہے کیونکہ شخصیت کی تشکیل و ترتیب کسی مخصوص عہد اور ماحول کی دین ہوتی ہے۔ موضوع کا انتخاب بھی اپنے عہد کے تقاضوں سے مشروط ہے۔ نیز مقاصد کے ابلاغ میں مخاطب کی ذہنی سطح اور پسند و ناپسند کو بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ شاعر ہو یا ادیب وہ اس ادبی روایت کا بھی پروردہ ہوتا ہے جو اسے ورثے کے طور پر ملتی ہے۔ وہ اس ادبی روایت کے سہارے اپنے جمالیاتی ذوق کو نکھار عطا کرتا ہے، مرضع کاری کے نئے انداز اپناتا اور خصوصی لسانیاتی مہارت پیدا کرتا ہے تاکہ ماضی میں کہی ہوئی باتوں کو بہ انداز دیگر پیش کر سکے اور اپنی انفرادیت کا نقش جما سکے اور اپنے فن میں آفاقی شان پیدا کر سکے۔ نئے اسلوب کی تشکیل کے حوالے سے محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

”بعض اوقات داخلی تجربے جہاں اپنے لیے اسلوب بیان پیدا کرتے ہیں وہاں بعض دفعہ یہ

بھی ہوتا ہے کہ اسلوب بیان پیدا ہو گیا تو وہ نئے تجربوں کو جو ذہن میں لاتا ہے کیونکہ آخر اسلوب داخلی

زندگی کی تفتیش کا ذریعہ ہے۔ بظاہر یہ مہمل سی بات معلوم ہوتی ہے کہ چاہے کچھ کہنے کو ہو یا نہ ہو،

آدنی بولنا شروع کر دے۔ الفاظ میں معنی اپنے آپ سے اپنے آپ آتے چلے جائیں گے لیکن اگر

ادیب کو اپنے وسائل اظہار سے واقعی گہری دلچسپی ہو تو یہ کچھ ایسی انہونی بات نہیں ہے کہ انہیں استعمال کرنے کی خواہش ہی سے وہ تجربات ذہن میں روشن ہوتے چلے جائیں جو اس اسلوب کی مدد سے بیان ہوں گے۔“ ۵۵

محمد حسن عسکری کی رائے میں اسلوب خارجی حالات یا ماضی اور حال کا عکس ہونے کے ساتھ ساتھ نئے اسلوب کی دریافت اور ایک نئے مستقبل کی تعمیر ہے۔ ہماری اردو زبان، ادب اور اس کے اسالیب ایسے زمانے کی پیداوار ہیں جب ہندوستان میں مسلمانوں کا خارجی اقتدار ختم ہو رہا تھا مگر قوم نے ایک نیا اسلوب بیان ایجاد کر کے اپنے کردار اور اپنے وجود کو از سر نو ترتیب دیا۔۔۔ اور نئے ذریعہ اظہار کی ایجاد قوم کے لیے نئی زندگی کی تخلیق تھی۔ آج ادبی سطح پر جمود اور تعطل کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ہمارے ادیبوں کو اپنے تجربوں سے دلچسپی ہے لیکن نئے اسالیب بیان تلاش کرنے سے دلچسپی نہیں رہی۔ ایسی صورت حال میں ادبی جمود ختم ہونے کے بجائے اور بڑھ جاتا ہے۔ ۵۶

تشکیل اسلوب کے داخلی مظاہر میں مصنف کا مزاج، اس کی شخصیت، اس کا ذہن و کردار، اس کی علیت کا معیار اور رجحان طبع مرکزی کردار ادا کرتے ہیں۔ اسی لیے اسلوب کو فن کار کی شخصیت کا پرتو اور ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر فوزیہ اسلم:

”اسلوب ایک ادیب کی مسلسل ریاضت ہے، اس کی ذات کا حسن، اس کی مخصوص لفظیات، کمپوزیشن کا مخصوص طرز، اس کے اطوار، ایک خاص طرز کے فقرے، اس کی موضوع کے ساتھ وابستگی (Commitment) اور پھر بار بار اس کا استعمال رفتہ رفتہ ایک طرز کو جنم دیتا ہے اور یہی اسلوب بن کر اس کی شخصیت کے ظہور کا سبب بن جاتا ہے۔“ ۵۷

ایک صاحب اسلوب کی ذات کی انفرادیت، فکر و نظر کی بالیدگی اور لفظیات کا انتخاب، اس کی شخصیت کی چغلی کھاتے ہیں کیوں کہ اسلوب کی تشکیل تقلید سے نہیں بلکہ ذاتی اُتج اور غیر معمولی انفرادیت کے تحت ہوتی ہے اور ہم اسلوب کے آئینے میں شخصیت کو بے نقاب دیکھ سکتے ہیں، شاید اسی لیے اٹھارھویں صدی کے فرانسیسی صحافی Buffon نے ۱۷۵۰ء میں فرنیچ اکادمی کے افتتاحی جلسے کو خطاب کرتے ہوئے کہا تھا:

”(Le Style Estt. Homme Meme) یعنی اسلوب خود انسان ہے۔“ ۵۸

پروفیسر عبدالحق کی رائے میں:

”ہنرمندی کے تمام ذرائع ابلاغ سیرت کے تابع ہیں۔ اسلوب کا تعین اور تشکیل کی اساس بھی سیرت پر قائم ہے۔ ادبیات عالم کے مطالعہ کے بعد اعتراف کرنا پڑے گا کہ بڑے شاہکار کے اسالیب میں خود فن کار کی سیرت کی جلوہ سامانی تاب کار حیثیت رکھتی ہے۔ ذخیرۃ الفاظ، آہنگ، تراکیب، تصورات اور اختراعات میں اس کی اپنی شخصیت کی روزنامی غام ہے۔“ ۵۹

اسلوب شخصی ملکیت ہوتا ہے۔ اس کا چر بہ نہیں اُتارا جاسکتا۔ خیالات مستعار لیے جاسکتے ہیں لیکن اسلوب نہیں۔ مثال کے طور پر غالب اور اقبال کا منفرد اسلوب ان کی غیر معمولی شخصیت کا ظہر ہے اسی لیے ناقابل تقلید ہے۔ شخصی انفرادی تاثر ہی کی بدولت ہم کسی صاحب اسلوب کی تحریر پڑھتے ہی سمجھ جاتے ہیں کہ اس کا لکھنے والا کون ہے۔ اس سلسلے میں سید عابد علی عابد غالب کے ایک خط کو بلور، مثال پیش کرتے ہیں۔ ان کی رائے میں:

”... غالب کے اس مکتوب کو حالی، شبلی، سرسید، مہدی افادی، عبدالستار، چودھری محمد علی رودولوی کے مکاتیب کے درمیان رکھ دیجیے، فوراً واضح ہوگا کہ یہ نکلزا غالب کا ہے۔ غالب علی کل

غالب:

”پانچ لشکر کا حملہ پے بہ پے اس شہر پر ہوا؛ پہلے باغیوں کا لشکر؛ اس میں اہل شہر کا اعتبار لڑا۔ دوسرا لشکر خاکوں کا؛ اس میں جان و مال و ناموس و مکان و مکین، آسمان و زمین و آثارِ ہستی سراسر لٹ گئے۔ تیسرا لشکر کال کا؛ اس میں ہزار ہا آدمی بھوکے مرے۔ چوتھا لشکر پیٹنے کا؛ اس میں بہت سے پیٹ بھرے مرے۔ پانچواں لشکر تپ کا؛ اس میں تاب و طاقت عموماً لٹ گئی، مرے آدمی کم لیکن جس کو تپ آئی اس نے پھر اعضا میں طاقت نہ پائی...“ ۱۰

مذکورہ عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ شخصی انفرادیت اسلوب کی روح رواں ہوتی ہے۔ لکھنے والا الفاظ کے پیرائے میں اپنا ذہن، اپنی فکر اور شخصیت کی توانائیاں بھی منتقل کر دیتا ہے۔ اس کی شخصیت کا نکھار اسلوب کو بھی تازگی عطا کرتا ہے۔ اسلوب شخصیت کے کسی ایک پہلو کا عکس نہیں ہوتا بلکہ اُس کی ذات کا مجموعی تاثر نمایاں ہو کر سامنے آ جاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

”..... اسلوب میں مصنف کے باطن اور نفس کی پوری تصویر نمودار ہو جاتی ہے۔ مصنف کے

تجربات الفاظ کی صورت میں... یوں جذب ہو کر ظاہر ہوتے ہیں جس طرح شراب میں مستی،

پھول میں رنگ اور خوشبو۔ ان کا باہمی تعلق وہی ہے جو رنگ و پوست کو شخص انسانی سے ہوتا ہے۔“ ۱۱

اسلوب کی تشکیل میں شخصیت کے ایسے داخلی اور انفرادی پہلو کارفرما ہوتے ہیں جنہیں مصنف یا تخلیق کار کی شخصیت کو سامنے رکھے بغیر نہیں سمجھا جاسکتا یعنی مصنف کون ہے؟ اس کا مزاج کیسا ہے؟ اس کی علمی استعداد اور ادبی ذوق کس درجے کا ہے؟ کس خاص موضوع سے متعلق اس کے شخصی تاثرات و خیالات کس نوعیت کے ہیں؟ اس کا مزاج سنجیدہ، سادہ و سپاٹ، خشک یا شوخ و شگفتہ ہے؟ یہاں تک کہ بعض مخصوص الفاظ سے فن کار کی دلچسپی اور ان الفاظ کا دروبست بھی فن کار کی انفرادیت اور شخصیت تک رسائی کا وسیلہ ہوتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر ثار احمد فاروقی:

”بعض مخصوص الفاظ کسی مصنف کے ذہن کا آئینہ ہوتے ہیں۔ یہ بھی دو طرح کے ہیں: یا تو

وہ عام استعمال کے الفاظ ہوں گے مگر ایک مصنف کی تحریر میں اتنی بار آئیں گے کہ اس کی مخصوص

آقاؤ ذہنی، رجحانِ طبعی اور زاویہ فکر کا نشان بن جائیں گے یا بعض مصنفوں کے فن پاروں میں نئے

اور غیر مانوس الفاظ ایسی خوبی اور خوبصورتی سے استعمال ہوں گے کہ نہ صرف ان کے اسٹائل کو دل پسند اور دل نشین بنادیں گے بلکہ ان کی انفرادیت کو بہت نمایاں کر دیں گے۔“ ۶۲

اسلوب کی تشکیل کا دوسرا بڑا پہلو عہد اور ماحول سے متعلق ہے یعنی بات کہنے والے کا تعلق کس عہد، زمانے اور ماحول سے ہے کیوں کہ شخصیت کی تشکیل میں ماحول کا بھی بڑا حصہ ہوتا ہے۔ بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی:

”نثر لکھنے والا یا بولنے والا جس جگہ آنکھ کھولتا ہے، جس ماحول میں اس کی نشوونما ہوتی ہے، جو تہذیبی اور معاشرتی اثرات اسے ورثے میں ملتے ہیں، جن حالات میں اس کی تعلیم و تربیت ہوتی ہے، جن لوگوں سے وہ متاثر ہوتا ہے، اس کی جود لچپیاں ہوتی ہیں، جو ذہنی رجحانات اس کے یہاں پیدا ہوتے ہیں، جن مصنفوں کا وہ مطالعہ کرتا ہے اور جو خیالات و نظریات اس کے یہاں تشکیل پاتے ہیں، ان سب کے مجموعی اثرات سے اس کا مخصوص انداز، آہنگ اور لب و لہجہ جو وہ اختیار کرتا ہے اور اس سے اس کی وہ نثر پہچانی جاتی ہے جس کو وہ بولنے یا لکھنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔“ ۶۳

جان مڈلٹن مری نے اپنی کتاب "The Problems of Style" میں اسلوب کے تشکیلی عناصر میں عہد اور ماحول کی خاص اہمیت بتائی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"The literary genius works itself out in the form of prose, fiction or political fiction indifferently, and that the form will largely depend upon the taste of the age." ۶۴

یعنی اسلوب کا آب و رنگ متعین کرنے اور رنگ و آہنگ تشکیل دینے میں کسی زمانے کے فیشن، ذوقِ جمال اور اس کے زیر اثر تشکیل پانے والے مزاج کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ فن کار کا ادبی ذوق اپنے عہد کے سماجی، سیاسی اور معاشی نظام کے سائے تلے پروان چڑھتا ہے۔ وہ اپنے عہد کے ادیبوں کے فکری دھاروں سے بھی اثر قبول کرتا ہے اور شعوری یا لاشعوری طور پر اس کے اثرات اس کے اسلوب پر بھی متعین ہوتے ہیں۔ منظر عباس نقوی تشکیلِ اسلوب میں ماحول کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ماحول سے مراد ہے اُس عہد کا ادبی ذوق جس میں نثر پارے کی تخلیق ہوئی۔ یہ مذاق اس عہد کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام کی پیداوار ہوتا ہے۔ مصنف کے مزاج میں لاکھ انفرادیت سمی لیکن یہ ممکن نہیں کہ وہ اپنے عہد کے مذاق کو کلیتہً نظر انداز کر دے۔ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو اُس کی قبولیت کا دائرہ بہت محدود ہو جائے گا۔“ ۶۵

زبان اور اسلوب کے تعلق سے تشکیل پانے والا تخلیقی رویہ اس قدر اہم ہے کہ اسے سمجھنے کے لیے ”سماجی لسانیات“ کا الگ شعبہ قائم کیا گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر طارق سعید:

”شخصی اسلوب سے آگے، ماہرِ اسلوبیات نے طبقاتی اسلوب، زمانی اسلوب اور قومی



اسلوب کا جو مطالعہ کیا ہے، اس کی بنیاد سادہیات پر ہی ہے... ساتھی مسائل پر جب کسی صاحبِ قلم کے دماغ کی سوئیاں ریختی ہیں تو اسلوب تکمیل پاتا ہے۔" ۶۶

ڈاکٹر طارق حید کی رائے میں ایسے چند ہی فن کار ہوں گے جو اپنے عہد کی معاشرے، زبان، ماحولی اور رسم و رواج سے متاثر نہ ہوں۔ یہاں صرف تین متعین میں ان درجہ اولیٰ کی ایک مثال دے دوں۔ ابوالکلام آزاد کی تحریروں کو ذہن میں رکھ کر یہ اصول منضبط کیا جاسکتا ہے کہ فن کار کا قلم اپنے عہد کی ادبی، سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی موذ کا فیوں کا اسیر ہوتا ہے۔ ۶۷

عہد اور زمانے کے ساتھ ساتھ ماحولیاتی تبدیلیاں بھی اسلوب پر اثر انداز ہوسکتی ہیں۔ یہاں ماحولیات سے مراد جغرافیائی، موسمی اور زمینی اثرات و نفوذ ہیں جن سے طرزِ نگارش متاثر ہونے لگتی ہو سکتا۔ سردی، گرمی، برسات، خزاں، بہار، ایک طرف پہاڑ، جنگل، ریکستان، سمندر، ندیاں، جھیل، پہاڑ، کھیت، کھلیان اور باغ، سب اپنے اثرات موقع بہ موقع قلم پر ڈالتے رہتے ہیں۔ اگر انکیزندے لیے موسم گرما لطف و انبساط کا سبب ہے تو بھارت کے لیے موسم بہار نشاط و مسرت کا پیغام ہے۔ اسی طرح پہاڑ، جنگل اور سمندر بھی اپنا تاثر دیے بغیر نہیں چھوڑتا۔ کہتے ہیں کہ صاحبِ طرز فن کار مہربانی کاٹی واس نے سمندر نہ دیکھا تھا... اس لیے سمندر کے مناظر سے ان کا کلام عاری ہے... مشاہدات کا ثبات کی اہمیت کا اندازہ سب سے پہلے حالی نے باور کرایا کہ اس کی شمولیت کے بغیر تخلیق ادھوری رہ جائے گا امکان ہے۔ ۶۸

فن یا آرٹ یا ادب زبانِ حال سے اپنے عہد اور عصری رجحانات کا ترجمان ہوتا ہے۔ کہانی کی ماورائی فضا اور لفظیات غمازی کرتے ہیں کہ یہ بات داستانوی عہد سے تعلق رکھتی ہے یا زبان کی سنبھلی ہوئی کیفیت دہلوی معاشرے کی عکاسی کرتی ہے یا اسلوب کی بے باکی اور تیکھا پن اس کے لکھنوی عہد سے متعلق ہونے کی پچھلی کھاتا ہے، یعنی اسلوب فقط انفرادی نہیں ہوتا بلکہ ہر عہد کا ایک اجتماعی اسلوب بھی ہوتا ہے جس کے طفیل ہم ایک دور کے اسلوب کو دوسرے دور سے ممتاز کر سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر رشید امجد کی درج ذیل رائے ملاحظہ کیجیے:

"کسی تخلیق کی عصری حیثیت کا تعین جن باتوں سے کیا جاتا ہے، ان میں عصری معاشرتی مزاج کی عکاسی اور اسلوب برابر کی اہمیت رکھتے ہیں۔ اسلوب کسی چیز کو عصری تازگی کے ساتھ ساتھ تصدیقی پہچان بھی دلا کرتا ہے۔ ڈاکٹر جے براؤن کا کہنا ہے، اگر خیال کی مثال سونے کی ہے تو اسلوب وہ نمبر ہے جو اسے عصری سچائی دیتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ یہ کس بادشاہ کے نکسال سے جاری کیا گیا۔ جے براؤن نے اسلوب کو اس لحاظ سے فوقیت دی ہے کہ ہر دور کا اسلوب اپنے عہد کی پہچان کراتا ہے۔" ۶۹

ہر عہد میں منظرِ عام پر آنے والا اجتماعی اسلوب زندگی کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہوتا ہے۔ جس

طرح ایک ماہر آثار قدیمہ کے لیے اسلوب کا مطالعہ گمشدہ تہذیبوں کی دریافت میں مدد دیتا ہے اور وہ کسی کھنڈر عمارت، کسی تاریخی کتبے، کسی قدیم فن پارے کے اسلوب سے کمیوں کی، کوئی تہذیب و ثقافت کے ادوار کا تعین کرتا ہے یا کسی مخصوص ثقافت پر تحقیق کرنے والا اسلوب کے آئینے میں عیار زندگی کے آثار چڑھاؤ کا تعین کرتا ہے، اسی طرح ایک ادبی نقاد اسلوب ہی کے قوت و طاقت سے کسی زمانے کی فنی، فکری اور ادبی راہوں اور شعور کے ارتقاء کو جاننے کی کاوش کرتا ہے۔<sup>۱۱</sup>

گویا اسلوب کی تشکیل میں فنکارانہ شعور اور انفرادیت کے ساتھ ساتھ زندگی کی اجتماعی اقدار بھی برابر کی شریک ہوتی ہیں۔

اسلوب کی تشکیل میں موضوع بنیادی اہمیت رکھتا ہے یعنی شاعر، نثر یا انشا پرداز جو بات کہہ رہا ہے، اس کا مقصد و مدعا کیا ہے؟ گویا اسلوب محض حسن کاری نہیں بلکہ کسی نہ کسی خیال کا ابلان بھی اس سے وابستہ ہے۔ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی جیسے مباحث کے پس پشت یہی خیال کارفرما تھا کہ ادب کی تخلیق کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہونا چاہیے۔ مقصد کی موجودگی سے موضوع کے تعین کے لیے راہ ہموار ہوتی ہے، بقول شہاب ظفر اعظمی:

”مصنف کے ذہن میں موضوع کا واضح تصور ہونا چاہیے۔ جب تک اس کے پاس غیر مبہم

خیالات موجود ہوں گے، اس کا اشکال محض الفاظ کا ایک بے جان اور بے رنگ پیکر بن کر رہ جائے

گا۔ ایسی تحریر زیادہ دیر تک زندہ نہیں رہ سکتی۔۔۔۔۔ موضوع کے متعلق صرف سوچنے سے اسلوب کی

تشکیل نہیں ہوتی بلکہ اسلوب اس وقت نمایاں ہوتا ہے۔ جب دیکھنے اور سوچنے کے ساتھ ساتھ

مصنف موضوع کی تہہ تک پہنچ جائے، اس میں گم ہو جائے اور اس کو اپنی شخصیت کا جزو بنالے۔“<sup>۱۲</sup>

شہاب ظفر اعظمی کی رائے میں موضوع کے ساتھ انصاف اُسی وقت ممکن ہے جب مصنف اسلوب

کو جذباتی سطح پر بہنے سے بچالے اور موضوع کو مد نظر رکھے۔ یہ صورت حال اسے ہوائی قلعے تعمیر کرنے

سے روکتی ہے اور موضوع میں فکری اعتبار سے وزن پیدا کرتی ہے جس سے اسلوب دلکش نظر آتا ہے۔<sup>۱۳</sup>

خیالات و موضوعات میں خاصا تنوع ہوتا ہے یعنی علمی، تاریخی، افسانوی، رومانوی، ترقی پسندانہ،

صحافتی اور معامانہ وغیرہ ہر قسم کے خیالات کو یکساں اسلوب میں پیش نہیں کیا جاسکتا بلکہ موضوع کی

مناسبت سے اسلوب کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ علمی مسائل کو افسانوی رنگ میں پیش کرنا اور شاعرانہ

مضامین کو صحافتی رنگ میں ڈھالنا اسلوب کا عیب شمار ہوگا۔

اسلوب کی تشکیل میں وہ مقصد بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے جس کی خاطر انشاء پرداز اظہار خیال پر

مجبور ہوا۔ یہ مقاصد مختلف قسم کے ہو سکتے ہیں مثلاً قاری کو مرعوب کرنا، معقول کرنا، مطلع کرنا، متاثر کرنا یا

محظوظ کرنا۔ انشا پرداز قاری کو مرعوب کرنا چاہتا ہے تو مریض، معقول کرنا چاہتا ہے تو استدلالی، مطلع کرنا

چاہتا ہے تو بیانیہ، متاثر کرنا چاہتا ہے تو پُر جوش اور محظوظ کرنا چاہتا ہے تو مزاحیہ اسلوب اختیار کرتا ہے۔

ربیب علی بیگ سرور اپنی مرصع کاری سے قاری کو اپنی علمیت سے مرعوب کرتے ہیں جب کہ سرسید قاری کو اپنا ہم خیال بنانے کے لیے مباحثے کا انداز اختیار کرتے ہیں۔ ڈکاء اللہ کی تحریروں میں تفصیل و تجزیہ نہ جب کہ ابوالکلام آزاد کی انکارشات و لولہ انگیز ہوتی ہیں۔ سرشار زبان و بیان کے کرتب دکھاتے ہیں تاکہ پڑھنے والوں کو محلول کر سکیں۔ ۳۷

اسلوب کی تشکیل میں یہ بات بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ مصنف کا روئے سخن کس کی طرف ہے۔ اس کو یہ بھی پیش نظر رکھنا پڑتا ہے کہ جن لوگوں کے لیے وہ لکھ رہا ہے وہ کس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں، ان کی علمی استعداد کیا ہے؟ ذخیرۃ الفاظ کتنا رکھتے ہیں، ادبی ذوق کیسا ہے، رجحانات کیا ہیں اور یہ کہ کون سا اسلوب بیان ان کے دل و دماغ پر سب سے زیادہ اثر انداز ہو سکتا ہے۔ مخاطب کی نفسیات کا لحاظ رکھے بغیر جو اسلوب بیان اختیار کیا جائے گا، وہ خواہ کتنا ہی پر شکوہ کیوں نہ ہو، کامیاب اسلوب ہرگز نہیں کہا جاسکتا۔ ۳۸

تشکیل اسلوب میں جذبہ مرکزی کردار ادا کرتا ہے۔ جذبہ اسلوب کی روح ہے۔ اسی کے شکل بات میں خوبی، زور اور دل پذیری کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ حالی اسلوب شعری کے اس پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اے شعر و فریب نہ ہو تُو تو غم نہیں

پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تُو ۵۷

علامہ اقبال اسلوب کی جذباتی صفت کو ”خونِ جگر کی نمود“ سے تعبیر کرتے ہیں اور فرماتے ہیں:

نقش ہیں سب نا تمام خونِ جگر کے بغیر

نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر ۵۸

سید عابد علی عابد اسلوب کی ”صفاتِ جذباتی“ کا تعین تین نکات کی صورت میں کرتے ہیں یعنی:

۱۔ زورِ بیان۔

۲۔ گداز۔

۳۔ بذلہ سخی۔ ۵۹

نثر کے مقابلے میں یہ صفات اسلوبِ شعر میں زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں کیوں کہ بقول محمد ہادی حسین:

”شاعری فی الحقیقت ایک مالکوتی و جبروتی چیز ہے... شاعری ہر چیز کو حسین بنادیتی ہے... اور

کریمہ سے کریمہ چیز کی کایا پٹ کے عمل سے حسن بخشی ہے۔ وہ بہت کا دہشت کے ساتھ، غم کا

خوشی کے ساتھ، ابدیت کا تغیر پذیری کے ساتھ پیوند لگاتی ہے... وہ جس چیز کو ہاتھ لگاتی ہے اسے

مٹی سے کندن بنادیتی ہے۔“ ۸۰

جذبے کی رنگ آمیزی سے اسلوب میں سوز و گداز پیدا ہوتا ہے جو ہمارے رحم اور ہمدردی کے جذبات کو بیدار کرنے میں کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ سید عابد علی عابد اس کیفیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”دراصل Pathos روح انسانی کی لطیف ترین کیفیات کو کہتے ہیں اور دکھ یا درد، جذبات، تاثرات لطیف میں شامل ہیں اس لیے غلطی سے یہ سمجھ لیا گیا کہ جب تک دکھ کا بیان نہ کیا جائے گا، گداز کی صفت پیدا نہ ہوگی۔ درحقیقت روح انسان کی دھوپ چھاؤں میں ایسے دم بھی آتے ہیں کہ دکھ سے بھی اپنا رشتہ جوڑتے ہیں لیکن لطافت خیال سے بھی نہیں کہتے۔ یہی Pathetic جذبات ہیں۔“ ۹۱

مکاتیب غالب میں موجود بذلہ سنجی اور اکبر الہ آبادی کی ظرافت عابد علی عابد کی اس رائے کی تائید کے لیے کافی ہے۔ دراصل ہر موضوع کے پس پردہ فن کار کے احساس کی شدت، خلوص اور سوز و گداز کا فرما ہوتا ہے جس کی بدولت تاثیر کی یہ کیفیت جنم لیتی ہے کہ بات شاعر کے دل سے نکل کر قاری کے دل میں جا اترتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کی رائے میں اگر جذبہ، روح اور خیال باسی ہے تو وہی تسکین انداز بیان میں بھی پائی جائے گی۔ وہ لکھتے ہیں:

”فن کار اور فن کار میں فرق ہے... کچھ اپنے خلوص کے باوجود وہ آگ پیدا نہیں کر سکتے جو دلوں کو گرماسکے۔ یہی بات دراصل ایک بڑے شاعر اور مستاعر کے درمیان بنیادی فرق قائم کرتی ہے۔ بڑا فن کار وہ ہے جو اپنے سینے کی آگ کو نہ صرف مترنم لفظوں اور مؤثر بیان میں ڈھال سکے بلکہ اسے دوسروں کے سینوں میں بھی اسی طرح روشن کر سکے۔ ایک شمع سے دوسری شمع جلائے اور انفرادی تجربوں سے انسانی وجود کی گرہیں کھولنا ہی آرٹ کا فریضہ ہے۔“ ۹۲

بسا اوقات انفرادی جذبات کے ساتھ ساتھ اجتماعی سطح پر ہونے والے حادثات و واقعات بھی اسلوب پر اثر انداز ہوتے ہیں کیوں کہ اسلوب ایک سماجی عمل کے نتیجے میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ناممکن ہے کہ فن کار اپنے عہد کے نشیب و فراز سے بے نیاز ہو کر تخلیق فن کا فریضہ سرانجام دے۔ سودا کے شہر آشوب اور غالب کے مکاتیب کا عصری شعور اس حقیقت کا ترجمان ہے۔ دور حاضر میں ۸ اکتوبر کے زلزلے کے نتیجے میں تخلیق ہونے والا ادب یا نائن الیون اور دہشت گردی کے بڑھتے ہوئے واقعات کے تناظر میں منظر عام پر آنے والی نگارشات اس امر کی عکاس ہیں کہ اجتماعی قدریں بھی تشکیل اسلوب میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

اسلوب کی تشکیل میں ایک غیر مرئی قوت بھی کارفرما ہوتی ہے جسے خیال افروزی سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ خیال افروزی کا تعلق اسلوب کی فنی صفات سے ہے۔ بقول سید عابد علی عابد:

”یہ اسلوب کا وہ شیوہ خاص ہے اور نگارش کی وہ شعبہ دگری ہے جس کے اسرار و رموز صرف

تخلیقی فن کار کو معلوم ہوتے ہیں... تخلیقی عمل کا یہ وہ مرحلہ پُر اسرار ہے جہاں باریک بین نقادوں کی ژرف نگاہی، ہنر اور فن کے رموز کے سامنے پیر ڈال دیتی ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ سر بسجود ہو جاتی ہے۔“ (۸۱)

خیال افروزی کی صفت صرف بڑے فن کار ہی کے قبضہ قدرت میں ہوتی ہے اور وہ چند الفاظ کے توسط سے معانی کی ایسی دنیا میں تسخیر کر لیتا ہے جن تک رسائی شرح و تعبیر کی حد سے باہر ہوتی ہے۔ افکار تازہ اور وفور معانی کا امتزاج افکار و خیالات کے پیہم سلسلے کو جنم دیتا ہے۔ صوتی ہم آہنگی، معنوی تلازمات، تشبیہ و استعارہ اور تلمیح و تمثال کی کار فرمائی سے شعر کی تہہ داری اور ذومعنویت قاری کے ذوق سلیم کو نئی دنیاؤں کی سیر کرواتی ہے۔ سید عابد علی عابد کی رائے میں:

”خیال افروزی کے ذریعے شاعر وہ معنی بھی ہم تک منتقل کرتا ہے، جو طبعاً مطلوب و مقصود نہ تھے۔ اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ لبریز معانی، تہہ در تہہ الفاظ اور لچک کے ساتھ کچھ تصورات و افکار پے در پے وابستہ ہوتے چلے جاتے ہیں اور نئے نئے خیالات و افکار کا سلسلہ پیدا کرتے ہیں۔ شعر ایک بہانہ ہو جاتا ہے، دل کہیں کا کہیں پہنچ جاتا ہے۔ الفاظ میں جو معنی کی تہیں مخفی ہوتی ہیں وہ اسلوب کی لچک داری کی وجہ سے کسی تصور، کسی منظر، کسی ہمتی ہوئی یاد کی خاکستر میں ایسی چنگاریاں پیدا کرتی ہیں کہ شعر کی سوسے ہوئے جذبے یا کسی بھولی ہوئی یاد کو ذہن میں لاتا ہے اور اس طرح نئی ذہنی کیفیات پیدا ہوتی ہیں جن کی دلائیں سامع اور قاری کے تجربات و واردات سے وابستہ ہوتی ہیں۔ غالب کا یہ شعر:

تماشا کر اے مجھ آئینہ داری  
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

مختلف سامعین اور قارئین کے لیے معانی کی مختلف پرچھائیوں کا محور بن جائے گا۔“ ۵۲

اسلوب کی تشکیل میں زبان و ادب کے جمالیاتی پہلوؤں کو بھی بروئے کار لایا جاتا ہے۔ الفاظ کی مریض کاری، اسلوب کو آب و رنگ بخشی ہے۔ آکسفورڈ کشنری کے مطابق ”حسن خوبی“ کو بھی اسلوب کے معانی میں لیا جاسکتا ہے۔ ڈی کوئمنی نے اسی نظریے کے تحت کہا ہے کہ اسلوب موضوع سے ہٹ کر ایک مخصوص نوع کا ذہنی انبساط فراہم کرنے کی قوت رکھتا ہے۔“ ۵۳

ایک صاحب طرز فن کار اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے الفاظ کا انتخاب ایسی ہنر مندی سے کرتا ہے کہ اسلوب کی شگفتگی اور رنگینی قاری کے ذوق جمال کی تسکین کا ذریعہ بھی بنتی ہے۔ اس سلسلے میں صاحب اسلوب ایسے مناسب اور مترنم الفاظ چننا ہے کہ اسلوب کا آہنگ، نغمگی اور موسیقیت قاری کو متحیر کر دیتی ہے۔ سید عابد علی عابد ترنم اور نغمہ کو اسلوب کی جمالیاتی صفات میں شمار کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں ”لطیف ترین جذبات اپنے اظہار کے لیے کوئل سرود کا تقاضا کرتے ہیں۔“ ۵۴

لفظوں کا صوتی آہنگ پڑھنے والے کے دل و دماغ پر اپنا تاثر چھوڑتا ہے اور فن کو مزاج، بلا کرنا ہے۔ شاید اسی لیے مشہور روسی ادیب دوستوفسکی نے ایک ادیب کو شورہ دیا تھا کہ اس نے سڑک پر پیسے پھینکنے کا جو ذکر کیا ہے، اس کو ایسے الفاظ میں، ہونا چاہیے کہ پیسوں کی کھٹکناہٹ کانوں میں گونجنے اور ان کے گرنے اور چلنے کی آواز حواس پر چھا جائے۔“ ۵۵

اسلوب کے جمالیاتی پہلوؤں میں تشبیہ و استعارہ کو زیور کا درجہ حاصل ہے جس سے عبارت کی سادگی، پرکاری میں بدل کر اس کے حسن کو دوبالا کر دیتی ہے لیکن صنائع لفظی و معنوی کو سلیقے سے برتنے کے لیے توازن برقرار رکھنا ضروری ہے۔ بلا ضرورت ان کی بھرمار اسلوب کو گنجلک اور گراں بار بھی بنا دیتی ہے۔ بقول سید عابد علی عابد:

”... یہ وہ زیور ہے کہ عروسِ سخن کو بہت سوچ سمجھ کر پہنایا جاتا ہے۔ خوف یہ ہوتا ہے کہ ہلکے

ہلکے طلائی کنگنوں اور جڑاؤ بالیوں کی جگہ زنجیریں اور لوہے کے بالے نظر نہ آنے لگیں۔“ (۸۶)

بے جا طوالت اور پراگندگی کو بھی اسلوب کا عیب کہا گیا ہے۔ لوکس نے اسلوب

کی تشکیل کی اساسی صفات میں:

۱۔ خالصیت

۲۔ معقولیت اور

۳۔ اختصار پسندی کا خصوصیت سے ذکر کیا ہے

اسلوب کی خالصیت لفظوں کی ہنرکاری پر مبنی ہے اور ایسی تشکیل پر بھی جس کا تعلق زبان کے محاوروں سے ہوتا ہے یا صنعتوں اور ضرب الامثال یا دوسری زبان سے لیے گئے محاوروں یا متروکات یا نئے پروردہ لفظوں سے یا ایسے طریق استعمال سے جو بغیر سند کے رائج ہیں۔ اسلوب کی معقولیت ایسے ہی لفظوں کے انتخاب پر مبنی ہے جو بہترین اور بے حد معتبر استعمال سے مناسب ترین خیالات کا متوازن طریقے سے اظہار کرتے ہیں جب کہ خالصیت کے لیے قواعد کی درستی لازم ہے۔ قواعد کی غلطیاں، بیرونی محاورے، متروکات اور نئے الفاظ اسلوب کی خالصیت پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ ۵۷

سید عابد علی عابد اسلوب کی تشکیل میں سادگی اور قطعیت پر زور دیتے ہیں تاہم سادگی سے مراد یہ ہرگز نہیں کہ سہل اور سادہ الفاظ کا ڈھیر لگا دیا جائے۔ جب تک ”لطف بیان“ کا اہتمام نہ ہو بات دل میں گھر نہیں کر سکتی، بقول طارق سعید:

”ایک ذہین صاحب اسلوب زندہ و منتر لفظوں کا استعمال کرتا ہے اور خصوصیت کے ساتھ

ان لفظوں میں ایک رابطہ و تنظیم پیدا کرتا ہے لیکن اگر وہ ایجاز نگار نہیں تو اس کے خیالات میں عمومیت

اور ڈھیلا پن کا عیب اپنی جگہ بنا سکتا ہے۔“ ۵۸



قدیمیت اسلوب کی ایک ایسی صفت ہے جس میں افانٹ کی پیچیدگی خیال کے ابلاغ کی راہ میں حاصل نہیں ہوتی بلکہ مختصر، قلمی اور جامع انداز میں بات کہہ دی جاتی ہے۔ بقول یہ ماہر ملی ماہر: "سادگی کے مقابلے میں قدیمیت اسلوب کی وہ صفت ناموس ہے جس میں الفاظ کے ساتھ ساتھ روچیدہ اور جذبے کے پہاؤ دقیق ہوتے ہیں۔ ان کی آمیزش بلحاظ ایسے الفاظ کا انتخاب کرتی ہے جو چاہے فلفلی اور روچیدہ ہوں لیکن وضاحت و مطلب کے اعتبار سے وہ کسی طرح سادگی سے کم نہ ہوں۔ میں قدیمیت اسی کو کہتا ہوں اور سادگی سے اسے تمیز کرتا ہوں۔" ۵۹

مختصر اہم کہہ سکتے ہیں کہ اسلوب ایک مرکب اور بسیط شے ہے جس کے اجزائے ترکیبی اور تشکیلی عناصر جُدا جُدا نہیں بلکہ ایک وحدت میں پروئے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر فن کار کے یہاں یہ تمام عناصر بیک وقت یا لازماً موجود ہوں۔ ان عناصر میں سے اگر کسی فن کار کے فن میں کچھ عناصر خوبیاں موجود ہیں تو بھی وہ صاحب طرز فن کار تسلیم کیا جائے گا۔ اس کی لسانیاتی مہارت، اس کی انفرادیت کا تعین کرتی ہے اور عمومیت سے اجتناب کے یہی پہلو اس کے صاحب اسلوب ہونے کی دلیل ہیں کیوں کہ عمدہ اسلوب ہی فن کار کے باطن کا انعکاس ہوتا ہے۔

### اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید و مطالعے کی حدود:

بیسویں صدی کو لسانیات کی ترقی کی صدی قرار دے سکتے ہیں بالخصوص مغرب میں لسانی پہلوؤں کے حوالے سے ادب و شاعری کے متنی تجزیات، ساختیاتی تحلیل اور زبان کی توضیحی تفسیر کی تکنیک نے نئے نئے تنقیدی رویوں اور نئے تحقیقی رجحانات کو جنم دیا۔ تاثراتی و جمالیاتی تنقید کے برعکس "نئی تنقید" کو فروغ ملا۔ ہیئت کے حوالے سے ساختیات اور پس ساختیات اور اسلوبیاتی تنقید جیسے تصورات منظر عام پر آئے۔ ان رجحانات کو متعارف کروانے والوں میں سلورمین، ہارٹس روناڈ، چومسکی نوام، ڈریڈ، ڈی سادس اور بلوم فیڈ کے نام سرفہرست ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اسلوبیات کے ذیل میں لکھتے ہیں:

"اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے خبری کی وجہ سے ہے۔

اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی ہیئت

پابندوں نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرین لسانیات بھی

نیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومان جیکبسن، لیوپہرز، مائیکل رفاہیر، سٹیفن المان

اور رچرڈ اومان کے ہیں۔" ۹۰

ریاض صدیقی کی رائے میں مغرب میں فلسفہ و فکر اور ادب و سائنس کی زبردست ترقی کے ساتھ ہی انیسویں صدی کے اختتام پر اسلوب کے موضوع نے اہمیت اختیار کر لی... بیسویں صدی میں اسلوب اور اسلوبی تنقید نے سائنس کا قالب پالیا اور اسلوبی تنقید کا نیا تشکیلی دور شروع ہوا۔ اس نئے قسم کے مطالعے کو اسی زمانے میں نئی اصطلاحات "اسلوبیات" اور "اسلوبیاتی تنقید" میسر آئیں... اسی پس منظر

میں معنیات کی سائنس یعنی سیمانیات (Semantics) منظر عام پر آئی۔ فکری تسخیر کے اس سلسلے نے اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کے شعبے میں سائنسیاتی تنقید کا اضافہ کیا... مغربی زبانوں کے شعروادب خصوصاً انگریزی اور فرانسیسی میں اس موضوع پر اتنی پیش رفت ہو چکی ہے کہ یہ اب ان زبانوں کی تنقید کا ایک مستقل حصہ بن کر نئی جہتوں اور نئے آفاق کا سراغ لگا رہی ہیں۔“ ۹۱

ریاض صدیقی اپنے ایک اور مضمون ”جدید اسلوبیات کا بانی“ میں جدید اسلوبیات کا رواج رواں فریڈمینڈی سیاسیور کے شاگرد چارلس بیلی کو قرار دیتے ہیں جس نے پہلی بار جدید اسلوبیات میں ابلاغ کی ضرورت اور اہمیت کی طرف توجہ دلائی۔ ریاض صدیقی کی رائے میں:

”اُس نے ایک ایسے زمانے میں جب مغربی ادبیات ابلاغ کو ثانوی حیثیت دینے پر مبنی ہوئی تھیں... اسلوبیاتی مطالعے کے لیے ابلاغ کی شرط عائد کی۔ اُس نے اسلوبیات کو سابقہ تعریفات (Definitions) کے خول سے نکال کر آگے لے جانے کی کوشش کی ہے جس کے زیر اثر اسلوبیاتی تنقید کی ابتدا ہوئی۔ اس کا اصل سوال یہ ہے کہ کس طرح ابلاغ و اظہار کے داخلی و خارجی تانے بانے کو مواد و معنی کے تناظر میں سمجھا جائے۔ اظہار کے بارے میں جو اسلوبیات کی بنا ہے، اس کا خیال ہے کہ وہ ابلاغ کے ظاہر و باطن کو معنی ہی نہیں مواد سے بھی جوڑتا ہے۔ گویا معنی و مواد کی لسانی تشکیل کا عمل طرز اظہار کا مرہون منت ہے اور دو لکھنے والوں کے درمیان فرق کی علت بنتا ہے۔“ ۹۲

اتنی بات تو طے ہے کہ اسلوبیات کا تصور اہل مشرق نے مغرب سے مستعار لیا ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہی سے وابستہ ہے۔ ادب و تنقید میں اسلوب کوئی نیا لفظ نہیں۔ اسلوب کے متبادل انداز بیان، زبان و بیان، طرز بیان، انداز تحریر، طرز تحریر، لہجہ، آہنگ اور رنگ سخن جیسے الفاظ استعمال ہوتے رہے ہیں۔ مشرق کے انتقادی مباحث خصوصاً تذکروں میں شعراء و ادبا کے فنی خصائص اور اسلوب کے محاسن کو مد نظر رکھتے ہوئے ان کا مقام و مرتبہ متعین کیا جاتا رہا ہے لیکن جدید اسلوبیات کو اس نوع کی تاثراتی تنقید قبول نہیں کیوں کہ یہ انداز نقد نہ صرف مبہم ہے بلکہ سو فیصد نتائج اخذ کرنے سے قاصر بھی ہے کیونکہ اسلوب کی چند عمومی خصوصیات مثلاً داخلیت، خارجیت، اچھوتا پن، رنگیں بیانی، ایجاز و اختصار، بلاغت، فصاحت، روانی، تشبیہ و تمثیل، سلاست و شگفتگی وغیرہ کو الٹ پھیر کر مختلف شعرا پر چسپاں کر دیا جاتا ہے لیکن اس قسم کی ”اقداری تنقید“ شاعر کی انفرادیت پر کھنے سے قاصر ہوتی ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی روایتی مطالعہ اسلوب پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”(انہوں) نے غزل کو نیا اسلوب، نیا انداز فکر، نئی تشبیہات اور نئی کیفیات دی ہیں۔ زندگی کی تلخ حقیقتوں کو بھی انہوں نے اشعار کے سانچے میں اس طرح ڈھالا ہے کہ تلخیوں کی شدت برقرار رہتے ہوئے بھی رنگ و حسن کی پرکاری... تو یہی ہے آپ کے مطالعہ اسلوب کا ڈھنگ؟ یہ کس شاعر کا ذکر ہے میر، غالب، اقبال ہاں سب کے بارے میں وہی کہا جاسکتا ہے بلکہ کہا ہی گیا

ہے... اس قسم کی تاثراتی تقسیم زدگی سے انحراف اور اس کے ردِ مکمل کے طور پر مغرب میں جو تقید وجود میں آئی، اسے اسلوبیات (Stylistics) کا نام دیا گیا ہے۔“ ۹۳

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ مشرقی روایت میں اسلوب کے تصور پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مشرق روایت میں ادبی اسلوب، بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعروادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حسن کاری کے عمل سے عہد برآ ہونے سے عبارت ہے۔ یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی رو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جاسکے۔“ ۹۴

ڈاکٹر نارنگ کی رائے میں جدید لسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصور ردیا ہے، وہ اس تصور اسلوب سے یکسر مختلف ہے جو مشرقی ادبی روایت کا حصہ رہا ہے۔ وہ اسلوب اور اسلوبیات کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافہ نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے۔ جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں، جس کا رد یا اختیار میکائی ہو بلکہ اسلوب فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔“ ۹۵

اسلوبیات کو ہم اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ قرار دے سکتے ہیں جس میں اسلوب کا لسانی نقطہ نظر سے تجزیہ کیا جاتا ہے اور جس کے خاص خاص پہلو صوتیات، صرفیات و نحویات اور معنیات وغیرہ ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند جین کی رائے میں:

”لسانیات کی ایک نئی شاخ ہے اسلوبیات۔ اس میں دریافت کیا جاتا ہے کہ کن آوازوں اور

اجزائے الفاظ کی تکرار اور کمی بیشی سے اسلوب میں جان پڑتی ہے۔“ ۹۶

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اسلوبیات اور لسانیات کے باہمی تعلق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اسلوبیات و نحوی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی وہ شاخ ہے جو

ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے۔ اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے

اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے کو تاثراتی طور پر نہیں بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے...

اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال،

تصور، جذبہ یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جاسکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایہ بیان

کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایہ بیان کی آزادی کا استعمال

کرتا ہے۔ پیرایہ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی اور اس میں

ادبی مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، مصنف یا بیت کے تماشوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہو سکتا ہے۔ یعنی لسانی اعتبار کے ہر امتیاز کا نام نہ ہو جو وہیں آپس میں اور جوقہ سا پذیر ہو سکتے ہیں ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (اس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔<sup>۹۷</sup>

اسلوب کا یہ اختیاری تصور کا ایلی تصور اسلوب سے یکسر مختلف ہے کیونکہ اسلوبیات زبان کے ماضی، حال اور مستقبل کے امکانات کو بھی پرکھتی ہے اور تجزیاتی طریقہ کار کو بروئے کار لاتے ہوئے اس کی امتیازی خصوصیات کا تعین بھی کرتی ہے۔ بقول ڈاکٹر کوہلی چند نارنگ:

”... (اسلوبیات) اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ کون کار نے مکمل تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب ملتا ہے وہ اس کے امتیازات یا عناصر کیا ہیں؟... زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جاسکتا ہے یا متجہ متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔“<sup>۹۸</sup>

لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں یعنی:

صوتیات (Phonology)

لفظیات (Morphology)

نحویات (Syntax)

معنیات (Semantics)

اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی مذکورہ سطحوں میں سے کسی ایک کو لے کر بھی کیا جاسکتا ہے، لیکن ادبی اعتبار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کلی تصور شامل رہتا ہے۔<sup>۹۹</sup>

اسلوبیاتی تجزیے میں لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جس کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، بیت، مصنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔

۱۔ صوتیاتی یعنی آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات، معکوسیت، ہکارتیت یا غنیت کے امتیازات یا مصمتوں اور مصوتوں کا تناسب وغیرہ۔

۲۔ لفظیاتی یعنی خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسماء، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر و تناسب، تراکیب وغیرہ۔

۳۔ نحویاتی یعنی کلمے کی اقسام میں کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا دروبست وغیرہ۔

۴۔ بدیعی یعنی بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ و استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ۔

۵۔ عروضی امتیازات یعنی اوزان و بحر، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات وغیرہ۔<sup>۱۰۰</sup>

اسلوبیات کے تحت کسی بھی فن پارے میں موجود زبان، لفظ اور اسلوب کے باہمی تعلق کو اجاگر کیا جاسکتا ہے کیونکہ اسلوب کی اساس الفاظ اور ان سے ادا ہونے والی آوازیں ہوتی ہیں۔ اسی لیے اسلوبیات

میں لفظیات و صوتیات پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے اور اسلوب کی تشکیل میں جو لسانی عناصر حصہ دار ہوتے ہیں ان کے تحلیل و تجزیے کو بنیاد بنایا جاتا ہے لہذا اس نوع کے مطالعہ اسلوب کے لیے محقق اور ناقد کا لسانی شعور اور خصوصی لسانی تربیت درکار ہے۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”اسلوبیات میں کچھ کام کرنے کے لیے لسانیات کے جدید تصورات سے واقفیت کے ساتھ

ساتھ صوتیات کے علم سے آگہی بھی لازم ہے۔“<sup>۱۰۱</sup>

شعروادب کے مطالعات میں الفاظ کی اہمیت ہمیشہ سے تسلیم کی گئی ہے لیکن اسلوبیات مشرق کے روایتی مطالعہ اسلوب سے ہٹ کر لفظیات کا تکنیکی تجزیہ کرتی ہے۔ بقول ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی:

”اسلوبیات سے اتنا فائدہ تو ضرور ہوا ہے کہ شعری تنقید میں لفظ کی اہمیت مسلم ہو گئی ہے اور

یہ مان لیا گیا ہے کہ تنقید دراصل اُس وقت درستی کے معیار کو چھو سکتی ہے جب وہ الفاظ سے معاملہ نہیں

کرے۔ اسلوبیاتی نقادوں نے یہ ثابت کر دیا کہ فن پارے کے تاثر کی توجیہ اگر ممکن ہے تو اس

مخصوص لفظی تنظیم کے حوالے سے، جو اس فن پارے میں ملتی ہے۔“<sup>۱۰۲</sup>

اسلوبیات زبان شناسی کو بنیاد بنا کر تنقیدی فیصلے کرتی ہے۔ اس سلسلے میں وہ اقداری فیصلوں کو نظر انداز کرتے ہوئے معروضی انداز اختیار کرتی ہے۔ بقول فاروقی:

”ایک اسلوبیاتی نقاد کا کہنا ہے کہ ہمارا کام صرف یہ ہے کہ ہم اس موضوعی تاثر کو جو اپنے

اسلوب کے ذریعے فن پارہ ہم پر خلق کرتا ہے، کسی نہ کسی طرح ایک معروضی اوزار کی شکل دے دیں

تاکہ اس کے ذریعے اسلوب شناسی ممکن ہو سکے اور ایسا کرنے کا صرف ایک ہی راستہ ہے، وہ یہ کہ

ہم اقداری فیصلے کے مواد کو بالکل ہی نظر انداز کر دیں اور اپنے مطالعے کے لیے صرف ایک اشارہ

سمجھیں۔“<sup>۱۰۳</sup>

ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی اقداری اور اسلوبیاتی تنقید کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱۔ اقداری تنقید تعمیم اور گول مول اصطلاحوں کا سہارا لیتی ہے۔ وہ یہ تو بتا دیتی ہے کہ فلاں فن پارہ

اچھایا اہم ہے، لیکن کیوں اچھایا اہم ہے، اس کی وضاحت کرتے وہ بغلیں جھانکنے لگتی ہے۔

۲۔ اسلوبیاتی تنقید خاصی حد تک قطعی ہوتی ہے لیکن یہ بتانے سے قطعاً قاصر ہے کہ جس فن پارے کا

وہ تجزیہ کر رہی ہے اس میں اچھائی کیا ہے؟ یعنی وہ کیوں اچھایا اہم ہے۔“<sup>۱۰۴</sup>

اسلوبیات بنیادی طور پر فن پارے کا علمی بنیادوں پر تجزیہ کرتی ہے جب کہ ادب بنیادی طور پر فن

ہے اور فنی اقدار کی نشان دہی تنقیدی عمل کا جزو اعظم ہے۔ اس لیے ضرورت اس امر کی ہے کہ کوئی ایسا

درمیانی راستہ متعین کیا جائے جس میں اسلوبیات اور اقدار دونوں کی بقا اور تحفظ ممکن ہو، یعنی اسلوب

کا مطالعہ اقدار کو معطل کر کے نہ کیا جائے بلکہ اقدار کی پشت پناہی کے لیے کیا جائے، کیونکہ کوئی بھی فن

پارہ یا فن کار خود مکش نہیں ہوتا بلکہ درحقیقت وہ اس ادبی روایت کا پروردہ ہوتا ہے جو اسے ورثے میں ملتی



ہے۔ وہ اپنے پیش روؤں اور معاصرین دونوں سے استفادہ کرتے ہوئے اپنے لیے ایک نئی راہ نکالتا ہے لہذا مطالعہ اسلوب اُس وقت تک ادھورا رہے گا جب تک کہ اسے معاصرین اور پیش روؤں کے رنگِ سخن کے مقابل رکھ کر نہ دیکھا جائے۔ ۱۰۵

اسلوب کے محاسن و معائب تعین کرنے میں تقابلی طور کی بالید کی درکار ہے۔ معاصرین اور پیش روؤں کے تناظر میں کیا جانے والا مطالعہ اسلوب فن کار کی انفرادیت پہچاننے میں بھی معاون ثابت ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کی انفرادیت کا تعین کرنے کے لیے ضروری ہے کہ غالب کا نقاد نظیر اکبر آبادی، قیصر مسعود اور میر انیس کے فنی محاسن پر بھی نظر رکھتا ہو۔ صرف غالب پڑھ کر غالب پر کی جانے والی تنقید غیر تسلی بخش متصور ہوگی۔

مطالعہ اسلوب میں آہنگ کے تجزیے کو بنیاد بنایا جاتا ہے کیونکہ آوازوں کا ترنم اور الفاظ کی خوب صورتی اسلوب کی خوش آہنگی کا سبب بنتی ہے۔ اسلوبیات کے تحت ممکنہ حد تک معنوتوں اور مستحویوں کی تعداد کا تعین کیا جاسکتا ہے بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”اسلوبیاتی تنقید میں صوتیات کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ صوت حرف کی اساس ہے اور حرف زبان کی بنیادی اکائی، اس بنا پر اسلوبیات کا رشتہ لسانیات سے بھی استوار ہو جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید ان معنوں میں غیر شخصی، خارجی اور معروضی ہے کہ... اس میں بھی مطالعہ تخلیق کے دوران داخلی احساسات، موضوعی کیفیات اور نجی تاثرات پر انحصار نہیں کیا جاتا بلکہ کسی سائنس دان جیسی غیر جانب داری سے تخلیق کے اسلوب کے اساس بننے والے تشکیلی عناصر کا تجزیہ و تحلیل کی جاتی ہے۔“ ۱۰۷

پروفیسر مسعود حسین خان لسانیاتی مطالعہ شعر کو کلاسیکی نقدِ ادب کے اصولوں پر فوقیت دیتے ہیں کیونکہ یہ ادبی مطالعات کو سائنسی بنیادیں فراہم کرتا ہے۔ آپ کی رائے میں:

”لسانیاتی مطالعہ شعر دراصل شعریات کا جدید ہیئت نقطہ نظر ہے... یہ کلاسیکی نقدِ ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا اور قدما کے مشاہدات اور اصطلاحاتِ ادب کو سائنسی بنیادیں عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعر صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلات، صرف و نحو اور معنیات کی پرتج وادی سے گزرتا ہوا اسلوبیات پر ختم ہو جاتا ہے۔“ ۱۰۸

اسلوبیات کے ماہرین اسلوب کا تجزیہ معروضی اور سائنٹیفک بنیادوں پر کرتے ہیں۔ لسانی امتیازات کی درجہ بندی کو معروضی اعتبار سے معتبر بنانے کے لیے اعداد و شمار اکٹھے کیے جاتے ہیں۔ دورِ حاضر میں لفظ شماری اور صوت شماری کے علاوہ دیگر لسانی تجزیات میں کمپیوٹر سے بھی استفادہ کیا جا رہا ہے۔ مزید یہ کہ اسلوبیات داخلی و نجی احساسات و کیفیات کو نظر انداز کرتے ہوئے اسلوب کا غیر شخصی، خارجی اور معروضی مطالعہ کرتی ہے تاکہ سائنسی طرز کے نتائج کا استخراج ممکن ہو سکے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ



اسلوبیاتی مطالعے کی مجموعی قدر و قیمت کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں۔ کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان ایسے ہی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔“ ۱۰۹

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ باہم دیگر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے اور پیرائے بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص اور اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک جہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرائے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔“ ۱۱۰

ڈاکٹر نارنگ کی رائے میں لسانی امتیازات کی نشان دہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں، ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین میں بھی پیش بہاد فراہم کرتی ہے۔۔۔ ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری شکل کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں اور ان کی پہچان ادبی اسلوبیات کی کا خاص کام ہے۔ عروضی تجزیے سے اگر کسی شعری ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج اخذ کیے جائیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص کے تعین میں مدد ملی جائے تو ایسے تجزیے اسلوبیات کے ذیل میں آئیں گے۔ ۱۱۱

اسلوبیات زبان کے تخلیقی استعمال پر گہری نظر رکھتی ہے اور زبان کا تخلیقی استعمال کئی ایک سطحوں پر کیا جاسکتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ فن کار نے آہنگ اور صوتیات پر خصوصی توجہ دی ہے یا صرفی و نحویاتی نظام کو مرکز نگاہ بنایا ہے یا لفظیاتی سطح پر فن کے جوہر دکھائے ہیں۔ اسلوبیات ان تمام سطحوں کا بحیثیت مجموعی مطالعہ بھی کر سکتی ہے اور ان میں سے کسی ایک منتخب پہلو کا توضیحی مطالعہ بھی کیا سکتا ہے۔ مثلاً گوپی چند نارنگ کے اسلوبیاتی تجزیات میں ”اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام“، ”صرفیاتی و نحویاتی نظام“ اور ”فینش کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام“ وغیرہ بطور مثال پیش کیے جاسکتے ہیں۔

ڈاکٹر سلیم اختر اسلوبیاتی تنقید کو دیگر تنقیدی دبستانوں سے ممتاز کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”اسلوبیاتی نقاد کو الفاظ کی اصوات سے اساسی دلچسپی ہوتی ہے۔ ان الفاظ کو اسلوب کی مالا میں پروانے والے تخلیق کار کی تخلیقی شخصیت کی بنیاد بننے والے نفسی محرکات سے نفسیاتی نقاد کی مانند کوئی دلچسپی نہیں، اسلوبیاتی تنقید میں اسلوب قائم بالذات ہے۔ مارکسی ناقدین کی مانند حصول مقصد کا ذریعہ نہیں، اسلوبیاتی نقاد مطالعہ اسلوب میں جمالیاتی نقاد کی مانند جمالیاتی اقدار اور الفاظ

سے کی گئی فن کارانہ کاوشوں کو بھی خاطر میں نہیں لاتا، اسلوبیات میں اسلوب اور الفاظ کے تجزیہ و تحلیل میں نقادہ تخلیق سے پیدا ہونے والے اچھے، برے، دلکش، حسین اور قبیح تاثرات سے تاثراتی نقاد کی مانند کسی طرح کی دلچسپی نہیں رکھتا۔ دلچسپی کجا وہ تو خود میں سائنس دان جیسی غیر جانب داری بلکہ لائق پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے اور نہ ہی تاریخی، عمرانی اور مارکسی نقادوں کی مانند اسلوبیاتی نقاد تخلیق کار پر اثر انداز ہونے والے تاریخی شعور، عمرانی عوامل اور اقتصادی صورت حال کو اہمیت دیتا ہے۔۔۔ گویا اسلوبیاتی نقاد تخلیق کو اس کے تمام عوامل و محرکات سے جدا کر کے اسے کسی بوابند بوتل میں بند کر کے، سائنس دان جیسی لائق سے الفاظ، حروف اور ان کی آوازیں اور مخارج کا شمار کرتا ہے۔“ ۱۱۲

اسلوبیات کے تصور کی تفہیم میں لسانیات اور ساختیات کے بنیادی تصورات بڑی حد تک رہنمائی کرتے ہیں لیکن اس کے باوجود ہم اسلوبیات، لسانیات اور ساختیات کو ایک ہی سلسلہ فکر کی لڑی میں نہیں پروا دے سکتے کیونکہ ان تصورات کے مابین چند در چند اختلافات بھی پائے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اس فرق کی وضاحت کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”... نظریہ اسلوبیات اور نظریہ ساختیات اگرچہ اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول و ضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں لیکن دونوں کا دائرہ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات، ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے، جب کہ ساختیات کا دائرہ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل و ابلاغ اور تمدن انسانی کے تمام مظاہر پر حاوی ہے۔۔۔ دیو مالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم و رواج، طور طریقے، تمام ثقافتی، معاشرتی مظاہر مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خورد و نوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر جس کے ذریعے ذہن انسانی ترسیل معنی کرتا ہے یا ادراک حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔“ ۱۱۳

ساختیات کے برعکس اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصل ہے یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے، یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکا کی ہو بلکہ اسلوب فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود سے پیوست ہے۔ ۱۱۴

”نئی تنقید“ New Criticism اور اسلوبیات کا تصور بھی بنیادی طور پر ایک دوسرے کی ضد ہیں، کیونکہ اسلوبیات میں پیرایہ بیان کے جملہ ممکنہ امکانات کا تصور زمان، مکان اور سماج کے تصور کو راہ دیتا ہے جس کی ”نئی تنقید“ میں کوئی گنجائش نہیں۔ ”نئی تنقید“ کا تصور لسان جامد ہے، کیونکہ یک زمانی ہے جب کہ اسلوبیات زبان کے ماضی، حال مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور تجزیاتی معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی، سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے جب کہ ”نئی تنقید“ میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ ”نئی تنقید“ کی رو سے فن پارہ خود مکلفی

اور خود مختار ہے اور جو کچھ بھی ہے فن پارے کے وجود کے اندر ہے اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اسلوبیات بھی اگرچہ متن پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن ”نئی تنقید“ کی پیدا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔ ۱۱۵

اسلوبیات صرف زبان ہی سے نہیں بلکہ ادب سے بھی اپنا رشتہ استوار رکھتی ہے۔ اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رموز سمجھاتی ہے اور لفظ کو برتنے کے جملہ امکانات کی نشان دہی کرتے ہوئے لفظیاتی و معنیاتی امتیازات کی نشان دہی کرتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اسلوبیات کے بنیادی تصور کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اسلوبیات لسانیات کی وہ شاخ ہے جس کا ایک سرالسانیات سے اور دوسرا ادب سے بُرا ہوا ہے۔ ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ موضوعی و جمالیاتی چیز ہے جب کہ لسانیات سماجی سائنس ہے اور ہر سائنس معروضی اور تجزیاتی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید کا معاملہ دوسرا ہے۔ تنقید کا منصب ادب شناسی ہے اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ ذوقی اور جمالیاتی ہو یا معنیاتی، حقیقتاً تمام مباحث اس لسانی اور ملفوظی پیکر کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں، جس سے کسی بھی فن پارے کا بحیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔ اسلوبیات اس موضوع کا معروض ہے، گویا یہ ادبی تنقید کا عملی حربہ ہے۔ اسلوبیات طریقہ کار ہے، کل تنقید نہیں۔“ ۱۱۶

اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ یہ تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجزیاتی بنیادیں فراہم کرتی ہے اور اس طرح ادب کے سربستہ اظہاری رازوں کی گرہیں کھول سکتی ہے یا تخلیقی عمل کے بعض پُر اسرار گوشوں پر روشنی ڈال سکتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس بارے میں ایسے ثبوت بھی پیش کر سکتی ہے جنہیں رد نہیں کیا جاسکتا۔ تنقید اور اسلوبیات میں ادبی ذوق اور سائنسی رویے کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے باہمی لین دین جاری رہتا ہے اور اس طرح اسلوبیات تنقید سے جو کچھ لیتی ہے اس سے کئی گنا کر کے تنقید کو لوٹا دیتی ہے۔ ۱۱۷

ادبی تنقید میں جمالیاتی اور ادبی معیاروں کو پرکھنے کے لیے مختلف سماجی علوم اور تنقیدی دبستانوں سے مدد لی جاتی ہے جب کہ اسلوبیات اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اسلوبیات کا موضوع زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے یعنی وہ لسانی اظہاری پیکر جس کے ذریعے ادب بطور ادب متشکل ہوتا ہے۔ اس لیے ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے، کسی دوسرے ضابطہ علم سے نہیں مل سکتی۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا سب سے کارگر حربہ ہے یا یہ کہ اسلوبیات ادبی تنقید کی عملی بنیاد ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ ۱۱۸

اسلوبیات کی عمومی قدر و قیمت کا تعین کرتے ہوئے سال سپورٹا "Sol saporta" نے اپنے مقالے Style in Language میں اسلوبیاتی طریق کار کی حدیں کچھ یوں متعین کی ہیں:

۱۔ شاعری پر لسانیاتی تجزیے کا اطلاق اسی وقت ممکن ہے جب ہم یہ فرض کریں کہ شاعری ایک طرح کی زبان ہے اور ہر اس چیز کو نظر انداز کر دیں جو اس کے علاوہ بھی شاعری میں ہو۔

۲۔ نحوی بیانات یعنی وہ بیانات جن کے ذریعے الفاظ جملوں میں تقسیم ہوتے ہیں، معنیاتی بیانات سے پہلے مطالعے میں آئیں گے۔ اس کی وجہ اور کچھ نہ ہو لیکن یہ تو ہے کہ ان بیانات کے مطالعے میں بڑی حد تک صحت اور قطعیت ممکن ہے۔

۳۔ اسلوبیات کسی نہ کسی طرح لسانیات کی تابع ہوتی ہے کیونکہ قواعد کے حوالے کے بغیر اسلوب کی واضح تعریف ممکن نہیں۔ لیکن یہاں قواعدی تجزیے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ زبان کے یو پار کے بارے میں پیش گوئیاں ممکن ہو سکیں۔ اسلوبیاتی تجزیے کا مقصد پہلے تو طبقہ بندی (Classification) ہوتا ہے، پھر کچھ اور۔

۴۔ ہر تحریر کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ کسی معیار معمولہ (Norm) سے دو طرح منحرف ہو سکتی ہے۔ انحراف کے یہ دونوں طریقے اپنی جگہ پر آزاد ہیں، یعنی یہ ممکن ہے کہ ان میں سے ایک موجود ہو اور دوسرا نہ ہو۔ دونوں ہی موجود ہوں۔ انحراف کے یہ دونوں طریقے (زبان اور قواعد کے) بعض قیود کو رد اور بعض نئے قیود کو اختیار کرنے کا کام کرتے ہیں۔<sup>۱۱۹</sup>

### اسلوبیاتی اندازِ نقد پر اعتراضات:

مغرب میں جدید علوم کو سائنسی طریقہ فکر سے ہم آہنگ کرنے کے رجحان نے اسلوبیات کے تصور کو فروغ بخشا۔ امریکہ اور بعض مغربی ممالک کی جامعات نے اسلوبیات اور اس سے متعلقہ موضوعات و مسائل پر سیمینار منعقد کیے اور متعدد کتب اس تصور کی توضیح کی خاطر ترتیب دی گئیں۔ ہندوستان میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ، ڈاکٹر مسعود حسین خان، ڈاکٹر گیان چند جین، شمس الرحمن فاروقی اور ڈاکٹر مغنی تبسم جیسے ماہرین اسلوبیات نے لسانی تجزیے کے اس جدید تصور کو عملاً اردو ادب میں متعارف کروایا۔

اسلوبیاتی تجزیے کے طریق کار میں کئی سطحوں پر تشکی محسوس کی جا رہی ہے، بلکہ اکثر ناقدین اسلوبیات کے مغربی تصور کو مشرق کے تصور اسلوب کے مقابلے میں خاصا محدود اور نارسا خیال کرتے ہیں، کیونکہ اسلوبیاتی اندازِ نقد سے فن پارے کے صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی پہلو تو متعین کیے جاسکتے ہیں لیکن اسلوب کے جمالیاتی پہلو گرفت میں نہیں آتے۔ شاعری اور نثر کے حوالے سے بہت سی بنیادی باتوں کا جواب نہیں ملتا، طنز و مزاح اور ذاتی علامت درموز اس تجزیے کی زد میں نہیں آتے۔ اصطلاحات، اصنافِ ادب اور تراجم وغیرہ کا تجزیہ اس کے دائرہ کار سے باہر ہے۔ اسی لیے اس طریق تنقید پر کافی لے دے کی گئی اور چند در چند اصلاحات کی ضرورت پر زور دیا گیا۔ ذیل میں اسلوبیات کے تصور پر ہونے والے

اعتراضات کا جائزہ پیش کیا جا رہا ہے۔  
 پروفیسر سیرمد عقیل مشرقی تصور اسلوب کے مقابلے میں مغرب کے تصور اسلوب کی طرف جھکاؤ  
 پر پائیداری کا اندازہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ہمارے کونیل (Colonial) مزاج نے مغرب کی تیز روشنی میں یہی محسوس کرایا کہ انیم  
 انجن رب مشرقیوں سے نہ بن سکا تو شعردادب میں بھی ان کے اقوال کس طرح مستند ہو سکتے ہیں  
 اور پھر یہ تمام ادبی کاوشیں داستان پارینہ بھی جانے لگیں اور ان کی باتیں کرنے والے سب  
 دنیانوسی۔ ہاں وہی باتیں اگر امریکی تحریکات کے ساتھ، اسلوبیاتی ڈھنگ سے پیش کی جائیں تو  
 یقیناً قابل قبول ہیں۔ خود اردو کے تنقیدی ادب میں بھی اسلوبیاتی تنقید کے ایسے اجارہ دار پیدا  
 ہو گئے ہیں کہ جب بھی اسلوبیات کی بات چلتی ہے انھی اجارہ داروں کا قول اور حکم حرف آخر سمجھا  
 جانے لگا ہے۔ گویا کسی اور کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ اسلوبیات کا مطالعہ کر سکے یا اس کے فن پر باتیں کر  
 سکے۔“ ۱۲۰

پروفیسر محمود الحسن کی رائے میں:

”موجودہ دور میں وسعت مطالعہ کے ساتھ ساتھ زولیدگی افکار، ادب کو سمجھنے اور سمجھانے میں  
 سائنس اور ٹکنیک کی ایسی گرہیں پیدا کرنا جا رہا ہے کہ تجزیے کا کوئی قلعی اور مستحکم اصول قائم  
 کرنا مشکل بن گیا ہے۔ نقاد محض روایتی اثر انگیزی یا تاثر پذیری کے نرم و نازک دھاگے کے  
 ذریعے قاری اور تصنیف کے درمیان جذباتی اور فکری رشتہ تلاش کرنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ وہ اس  
 فکر میں سرگرداں ہے کہ تنقید کا کوئی ایسا نظام قائم کر دے جو ادبی تجربے کو سائنس کے مرتبے تک  
 پہنچا دے۔ جدید تنقید میں اسلوبیاتی داستان بھی اسی کاوش کا نتیجہ ہے۔“ ۱۲۱

پروفیسر شمیم حنفی اسلوبیاتی مطالعے کو صرف الفاظ و اصوات تک محدود کر دینے کے تصور کی نفی کرتے  
 ہوئے فرماتے ہیں کہ:

”سچا تخلیقی اسلوب صرف لفظوں کا اور اصوات کا مجموعہ نہیں ہوتا۔ ہر بڑے اور منفرد اسلوب  
 کے پیچھے تجربے اور تصور کی ایک پوری دنیا آباد ہوتی ہے۔“ ۱۲۲

درحقیقت اسلوبیاتی تنقید کو فقط لسانیات و صوتیات کا ایک شعبہ بنانے کی کوشش لغو اور عبث ہے۔  
 ادبی تنقید قواعد زبان کا کھیل نہیں ہے۔ خود بیان کی تشریحات و تفصیلات میں معانی کے پہاؤ موجود ہیں۔  
 فصاحت، بلاغت کے بغیر ادب معمولی سی چیز ہے جس سے کمال فن کا حصول ممکن نہیں اور بلاغت کے  
 صنائع بدائع بہر حال مفہیم و مطالب ہی کی آراستگی و پیراستگی کے لیے مقصود ہیں ورنہ ایک ایسی معمر بازی  
 پیدا ہوگی... جس کا کوئی انجام نہیں، فقط در دسر اور وقت اور قوت کا نقصان ہے۔“ ۱۲۳

تنقید ادب کی قدر شناسی کے لیے تربیت ذوق اور اصلاوح مذاق کی ضرورت ہے... ادب کی  
 حقیقت و نوعیت کی پیائش تو فن کے پیانوں سے ہو سکتی ہے اور اس طرح پتا چل سکتا ہے کہ ایک تحریر

ادب ہے یا نہیں، اس کا معیار کیا ہے؟ اس کی تعداد کیا ہے؟ اسلوبیاتی تنقید کے لیے ضروری ہے کہ سب سے پہلے ادبی ورثے کا شعور حاصل کیا جائے، اس کے بعد فکر و فن کے توازن کو ملحوظ رکھتے ہوئے ادبی کمالات کی جستجو کی جائے۔ جمالیاتی تقاضوں کے پہلو بہ پہلو اخلاقی مہمائیوں، ادب و فن کے اوزامات اور اقدار و تہذیب کی تلاش کو بھی پیش نظر رکھا جائے۔ ۱۲۳

ضرورت اس امر کی ہے کہ اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کو ادب شناسی کے ذریعے تناظر میں رکھ کر برتنا جائے تاکہ اس سے خاطر خواہ نتائج برآمد ہو سکیں۔ اسلوبیات کو محض لسانیات و صوتیات تک محدود کر دینے سے اذہمورے نتائج سامنے آ سکیں گے کیونکہ اسلوب نہ صرف مصنف کا ”دستخط“ ہے بلکہ ایک پورے عہد کی شناخت کا وسیلہ بھی ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں لفظیات اور صوتیات کے ساتھ ساتھ دیگر دانہلی و خارجی عناصر اور لفظ و معنی کے اشتراکات بھی برابر کے شریک ہوتے ہیں جنہیں نظر انداز کر کے کوئی رائے قائم کر لینا ادب پارے سے نا انصافی کے مترادف ہوگا۔ ڈاکٹر سلیم اختر اسلوبیات پر اس حوالے سے تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”...مجھے ڈر ہے کہ نطق و گویش سے یہ مبالغہ آمیز دلچسپی کہیں اسلوبیات کو ENT کا ذیلی شعبہ نہ بنادے۔ ہمارے ہاں تنقید، انتقاد اور نقد جیسے الفاظ سے جس نوع کے تلازمات وابستہ ہیں اسلوبیاتی نقاد کا عمل ان میں سے بیشتر کی عملانہی کرتا ہے۔ مثلاً اسے تخلیق کے حسن و قبح سے غرض نہیں، موضوع کا اچھا یا برا ہونا اس کے لیے بے معنی ہے، مواد کی پیش کش کا انداز اور ہیئت اس کے لیے اساسی اہمیت نہیں رکھتی، ادیب کی سیاسی، سماجی اور اخلاقی کمٹمنٹ سے اسے کوئی سروکار نہیں، تخلیق کار کے مقاصد احسن ہیں یا برعکس، تخلیق کا اثر دیر پا ہے یا عارضی، یہ اور اس نوع کے متعدد مسائل اور مباحث... سے اسلوبیاتی نقاد کو کسی طرح کی بھی دلچسپی نہیں، اسی لیے تو میرا اس کے لیے تنقید کی بجائے ”تحلیل“ کا لفظ استعمال کرنے کو جی چاہتا ہے۔“ ۱۲۵

اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ موثر بناتے ہیں اور ان کا تعین کس طرح کیا جائے گا؟ یہ کام اسلوبیات نہیں بلکہ ادبی تنقید ہی سرانجام دے سکتی ہے۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

”اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں۔ جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کر دے۔ ان کی جمالیاتی تعین قدر ادبی تنقید کا کام ہے... اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے... اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے...“ ۱۲۶



ادب کی تحسین کاری اور تعین قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا ہے، اسلوب کا نہیں۔ اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، انشکلوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق اور ہلکے بھرے لفظی اور معنوی امتیازات سے آگاہ کر سکتی ہے۔ مزید یہ کہ اسلوبیات ابہام (Ambiguity)، رمز (Symbolism)، امجری (Imagery)، قول محال (Paradox) یا Irony کی موجودگی اور موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی۔ یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ان پارے کے اعلیٰ و ادنیٰ یا اسلوبیات کے بہتر یا کمتر ہونے کا فیصلہ نہیں کر سکتی۔ وہ لسانی امتیازات ہر شخص کی شناخت کے کام کو پورا کر کے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنیٰ و اعلیٰ کا فرق تو زبان کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔ ۱۲۷

اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لیے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بچی دقت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا ایک دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ یہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیۃً لسانیات سے ماخوذ ہیں اور ادبی نقاد اکثر و بیشتر ان سے باخبر نہیں ہوتے۔

اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ ہر ضابطہ علم یا سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو ان اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے۔ اگر اسلوبیات کی اصطلاحات معلوم نہ ہوں تو اس علم کی کلید ہاتھ آنا ممکن نہیں۔ ۱۲۸

ڈاکٹر وزیر آغا ”تنقید اور جدید اردو تنقید“ میں اسلوبیاتی تنقید کے دائرہ کار کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اسلوبیاتی تنقید کے دائرہ کار میں یہ بات شامل ہے کہ وہ تخلیق کی زبان کا اپنے عہد کی عام زبان سے موازنہ کرے تاکہ ادبی تخلیق کے اسلوب کے امتیازی اوصاف نظر آ سکیں۔ اس لیے اسلوب نہیں کے لیے لسانیات سے واقفیت ضروری ہے۔ اسلوبیاتی تنقید ان تمام لسانی ذرائع کو زیر بحث لاتی ہے جو تخلیق میں صرف ہوتے ہیں؛ مثلاً استعارہ، صرنی پیڑن وغیرہ تاہم ادبی تخلیق کے معاملے میں اسلوبیاتی تنقید جمالیاتی معنیات پر زیادہ توجہ صرف کرتی ہے۔ اس سلسلے میں وہ عام طور پر دو طریق اختیار کرتی ہے؛ ایک یہ کہ وہ تخلیق کی لسانی ساخت کا تجزیہ اس طور کرتی ہے کہ اس کا ”سالم معنی“ اپنی جمالیاتی جہت سمیت سامنے آ جاتا ہے۔ دوسرے اسلوب کے اسلوب میں مضمر آوازوں کی تکرار، انشکلوں کی ترتیب اور جملوں کے منفر د نظام کو موضوع بناتی ہے تاکہ عام بول چال کی زبان سے مصنف کی زبان یا اسلوب کا انحراف یا امتیاز سامنے آ سکیں۔“ ۱۲۹

اسلوبیاتی تنقید کے سلسلے میں دو رویے قابل ذکر ہیں۔ ایک فرانسیسی اور دوسرا جرمن۔ فرانسیسی رویہ

اسلوب کو لسانیات سے متعلق کر دیتا ہے۔ اس کا اصل مقصد اسلوب کی ایسے مائیں کو زخم دینا ہے جو زبان کے جملہ اسالیب پر محیط ہو۔ مطلق تنقید کے تحت یہ فن پارے میں منفی اور منفیاتی آوازوں، آہنگ، انشائیات، پہلوؤں کی اقسام اور دیگر اجزاء کی کمی کو اپنا موضوع بناتا ہے اور شایات سے بطور خاص مدد لیتا ہے۔ اس کے برعکس جرمن روایتی لسانیات کے لیے پشت اسلوب کی روح یا انشائیاتی زاویے کو اہمیت دینے کا قائل ہے۔ اس کے مطابق اسلوبیاتی تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ فن پارے کی اس داخلی ساخت کو کثرت میں لے جو خارجی ساخت کو متعین کرتی ہے۔۔۔ بحیثیت مجموعی یہ یہ مقدار پر قدر کو ترجیح دیتا ہے اور اسلوب کے متعدد پہلوؤں کو روشنی کے دائرے میں لانے کی سعی کرتا ہے۔ تاہم جب یہ زبان کی لسانی ساخت سے متعلق ہو کر محض تخلیق کی روح کو نشان زد کرنے پر خود کو مامور کرے تو اس کا دائرہ کار مختلف ہو جاتا ہے۔ ۱۳۰

جدید اسلوبیات کے تحت ادب کو مداسائنس بنانے کی کوششیں کی جا رہی ہیں۔ لفظ شماری اور صوت شماری میں کمپیوٹر ٹیکنالوجی کا استعمال شد و مد سے کیا جا رہا ہے لیکن یہ طریقہ کار ادب کے مطالعے کو معروضیت تو عطا کر سکتا ہے لیکن اس طور اسلوب شناسی کے اصول متعین کرنا ممکن نہیں ہوگا۔ ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی کی رائے کے مطابق:

”اسلوبیاتی تنقید خاصی حد تک قطعی ہوتی ہے لیکن یہ بتانے سے قطعاً قاصر ہے کہ جس فن

پارے کا تجزیہ وہ کر رہی ہے اس میں اچھائی کیا ہے؟ یعنی وہ کیوں اچھا یا اہم ہے۔“ ۱۳۱

ادب کی تفہیم میں اسلوبیات سے خاطر خواہ فائدہ اٹھانے کے لیے ہمیں اظہار و ابلاغ کے تمام ممکن پہلوؤں پر نظر رکھنا ہوگی۔ ادب کو محض سائنس اور شماریات کے دائرے میں لانے کی خاطر ادبی مطالعات کو یک رخ بنانے کے بجائے تخلیق ادب کے جملہ امکانات کو ٹٹولنا ہوگا کیونکہ اسالیب بیان رنگارنگ اور متنوع ہوتے ہیں۔ جس طرح ان کی حتمی تعداد کا تعین ممکن نہیں اسی طور زبان و بیان کے جملہ محاسن شمار بھی ادبی تنقید کی بساط سے باہر ہیں۔ چنانچہ ہمیں ادب شناسی کا حق ادا کرنے کے لیے کسی درمیانی راستے کا تعین کرنا ہوگا۔ ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”کسی فن پارے کی قیمت متعین کرنے کے لیے اس کے اسلوب کا حوالہ ناگزیر ہے لیکن یہ

حوالہ نہ تو اقداری تنقید کے اصول کی روشنی میں پوری طرح کامیاب ہو سکتا ہے اور نہ اسلوبیاتی تنقید

کے اصول کی روشنی میں مکمل طور پر برتا جا سکتا ہے۔۔۔ چنانچہ تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ کوئی ایسا

راستہ وضع کرے جس سے اسلوبیات اور اقدار دونوں کی بقا اور تحفظ ممکن ہو۔“ ۱۳۲

اسلوبیاتی تحقیق و تنقید کی ادبی روایت:

ادبی دنیا میں اسلوبیات نہ بننا ایک جدید تصور ہے جس کی عمر ابھی مغربی ادبیات میں بھی ساٹھ ستر برس سے زیادہ نہیں۔ لسانیات اور اسلوبیات کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے رجحان کے نتیجے میں پاک و

ہند میں بھی اسلامی تحقیق کو غلط فہم کیا گیا۔ دہلی میں اسلامیات کے تصور کی توضیح، اہمیت اور ضرورت کو، نظر کرتے ہوئے، ادب و ادب کے ادبی رسائل و جرائد میں مضامین و مقالات شائع کیے گئے، نیز پانچ ہند کی ہجرات میں اس موضوع پر پینار بھی منعقد کروائے گئے جن میں اسلامیاتی تجزیہ کے طریق کار کا تعین کیا گیا اور اس کے تنقیدی تناظر اور انداز عمل کے سلسلے میں کافی ترقی و سوالات کے جوابات تلاش کرنے کی کوشش کی گئی، بالخصوص اب پارے کی تخلیق میں مہمات اور انشائیات کو بنیاد بنا کر تشہیم ادب کے نئے امکانات و تقاربات کروائے گئے۔

اسلوبیات میں تین اسلوب کے لیے ایک جداگانہ انداز اپنایا جاتا ہے بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”... اسلامیاتی تنقید شرقی کے روایتی مطالعہ اسلوب سے منفرد قرار پاتی ہے کہ اس میں علم، بیان،

منابع اور بدائع کے برعکس افکار کی تکمیل کرنے والے صوتی عناصر کی تکمیل کو اساسی اہمیت دی

جاتی ہے۔ اسلوبیات میں تشبیہ، استعارہ اور صنعتوں سے متعلق اصطلاحات کے برعکس صوتیات

(Phonetics) کی معروف اصطلاحات کاسلہ چلتا ہے جسے مصوتہ (Vowel) مصمتہ

(Consonant) دوہرا مصوتہ (Diphthong) الفی مصمتہ (Nasal Consonant)، انفیاء مصوتہ

(Wowel Nasalized)، حکاری آواز (Aspirated Sound)، دو چشمی آوازوں جیسے

بھ، پھ، تھ، ٹھ، جھ، ڈھ، گھ، زھ، ڈھ، ژ وغیرہ، ضمیری

آوازیں (Fricative sounds) جیسے س، ش، ز وغیرہ۔ ۱۳۳

مغرب اور بھارت میں اسلوبیات سے دلچسپی کا آغاز تقریباً ایک ہی وقت میں ہوا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر مسعود حسین خاں اولین نمائندہ اور پیشرو کی حیثیت رکھتے ہیں جنہوں نے ۱۹۵۸ء میں بطور صدر شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ایم۔ اے لسانیات کے نصاب میں ”لسانیاتی اسلوبیات“ کو بطور اختیاری مضمون متعارف کروایا۔ ڈاکٹر مفتی تبسم اور مرزا خلیل بیگ جیسے ماہر لسانیات کو آپ کی شاگردی کا شرف حاصل رہا ہے۔

ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ اسلوبیات کے نقطہ آغاز پر روشنی ڈالتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”جدید ہیئت اور توضیحی نقطہ نظر سے اردو زبان کے مطالعے کی ابتدا ۱۹۵۴ء میں پونا میں

لسانیات کے سمر سکولوں کے آغاز سے ہوئی ہے۔ اردو والوں کو جدید لسانیات اور لسانیاتی تجزیہ

کے توضیحی طریق کار سے روشناس کرانے میں پونا کے سمر سکولوں کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔“ ۱۳۴

اسلوبیات سے متعلق تحقیقی و توضیحی کام کو مطالعے میں سہولت کی خاطر ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

۱۔ اسلوبیات کے تعارف و توضیح پر مبنی مطالعات۔

۲۔ اسلوبیاتی طریق کار کی روشنی میں ادب کی پرکھ اور عملی تنقید پر مبنی کتب اور مطالعات وغیرہ۔

ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ لسانیات و اسلوبیات کے حوالے سے ایک معتبر نام ہے۔ لسانیات سے ان

کی وابستگی کا اندازہ ان کی کتاب ”اردو کی لسانی تکمیل“ سے بخوبی اکایا جاسکتا ہے۔ ان کی دوسری کتاب ”زبان، اسلوب اور اسلوبیات“ اسلوبیات کے تصور کی توضیح میں نمایاں مقام رکھتی ہے۔ آغاز کتاب میں ”زبان، اسلوب اور اسلوبیات“ کے عنوان سے اسلوبیات کی اہمیت، ہنر و سلیقہ اور طریق کار پر روشنی ڈالی گئی ہے جب کہ دیگر مضامین یعنی ”شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ، رشید احمد صدیقی کا اسلوب، اختر انصاری کی طویل نظم ”وقت کی بانہوں میں“ (ایک اسلوبیاتی مطالعہ) اور ”فینس کی شعری اسلوبیات“ وغیرہ اطلاقی اسلوبیات سے ان کی دلچسپی کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔

پروفیسر مسعود حسین خان اردو ادب میں اسلوبیاتی تنقید کے رجحان کو فروغ دینے میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ اسلوب کے صوتیاتی مطالعات سے دلچسپی ان کا اختصاص ہے۔ اس حوالے سے متعدد مضامین و مقالات مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہے۔ لسانی نقطہ نظر سے لکھے گئے ان مقالات میں ”مطالعہ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے“، ”غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت“ اور ”کلام غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ“ خالصتاً لسانی تحقیق کے تناظر میں تحریر کیے گئے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید پر مشتمل ان کی دو کتابیں ”شعر و زبان“ اور ”اقبال کی نظری و عملی شعریات“ اسلوبیاتی انداز نقد کا عملی نمونہ ہیں۔ ذیل میں پروفیسر مسعود حسین خان کی اسلوبیاتی تنقید کا ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے جو علامہ اقبال کی معروف غزل:

ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق  
یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق

پر مبنی ہے۔

”سات اشعار کی اس مختصر غزل میں ”ق“ تیرہ بار آیا ہے اور چونکہ خاتے پر زیادہ تر ہے اس لیے اہل زبان تک کے حلق میں ادائیگی کے وقت گرہ پڑ جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبال کے تلفظ میں تقنمی اور سماعتی دونوں لحاظ سے تو یہ ”ک“ کی شکل میں نمودار ہوتی ہوگی۔ ”ق“ کی ۱۳ تعداد میں ”ک“ کی ۱۹ تعداد کو جمع کر لیجیے تو ”ک“ کی تکرار اس غزل میں ۳۲ بار ہو جاتی ہے اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ مصنف ”ک“ اس غزل کی کلیدی آواز میں ایک اہم آواز ہے۔ ”ک“ ایک غنائی (Veeat) مندہنہ (بندشی) آواز ہے۔ قافیہ کے ”ق“ کو اگر ”ک“ پڑھا جائے تو اس کی ثنالت بھی دور ہو جاتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ صوتی لحاظ سے قافیہ تنگ نہیں ہوتا۔“ ۱۳۵

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ عہد حاضر کے دیدہ ورنقاد ہیں۔ وہ نہ صرف کلاسیکی اور مشرقی شعریات پر گہری نظر رکھتے ہیں بلکہ مغرب کی فکری و ادبی تحریکوں سے بھی بخوبی آگاہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی علمی و ادبی خدمات کو ہندوستان اور پاکستان میں یکساں طور پر پذیرائی حاصل ہے۔ ”ساختیات اور پس ساختیات“ اور ”ادبی تنقید اور اسلوبیات“ ان کی جدید نظریات سے دلچسپی اور نئے تنقیدی رویوں کو اردو ادب میں متعارف کروانے کی کامیاب دستاویزات ہیں۔ ”ادبی تنقید اور اسلوبیات“ کے دیباچے میں اسلوبیات

سے اپنی دیرینہ وابستگی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”... میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لیے ایک مدت سے برتاؤ آزماتا اور پرکھتا رہا ہوں اور میں پچیس برس کے تنقیدی سفر میں یہ رویہ میرے بڑے بھلتے تنقیدی میزان کا حصہ بن گیا اور بالعموم اس بات کو محسوس کیا جانے لگا کہ اسلوبیات سے ادب کی الہام و تفہیم اور تفسیر کا کام میں جو مدد مل سکتی ہے وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں۔۔۔۔۔“ ۱۳۶

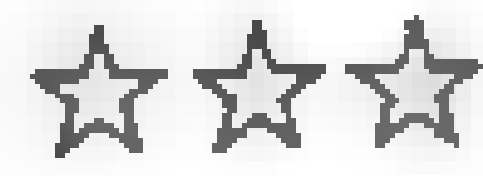
کتاب کا اوّلین مقالہ ”ادبی تنقید اور اسلوبیات“ اسلوبیات کے تصور کی توضیح پر مبنی ہے۔ جب اس کے مضامین اسلوبیاتی تنقید کی عملی تفسیر ہیں۔ ان مقالات میں اسلوبیات میر، اسلوبیات انیسویں صدی، اسلوبیات اقبال، صوتیاتی نظام، صرفیاتی و نحویاتی نظام، فیض کا جمالیاتی احساس اور معدیاتی نظام، مآلیاتی کے سن کی آگ، شہریار: نئی شاعری اور اسم اعظم، بانی: نئی غزل کا جواں مرگ شاعر، ساقی فاروقی: نئی تیری مٹی کا جادو کہاں، افتخار عارف: شہرِ مثال کا درد مند شاعر، اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال وغیرہ اسلوبیاتی مطالعات کے سلسلے میں ایک معیار و مثال کا درجہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے ادبی تنقید و اسلوبیات کو باہم شیر و شکر کر کے اسلوبیاتی مطالعات میں وسعت پیدا کی ہے۔ اپنے مقالے ”اسلوبیات میر“ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اسلوبیات میر“ میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، صرفی بھی اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں سطح پر ظاہر ہوا بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گراں بار نہیں ہوتا۔۔۔ میں اسی کو ”جامع اسلوبیات“ کہتا ہوں یعنی ادبی مطالعے میں میرا ذہنی رد عمل (Response) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی مجموعی طور پر بیک وقت کارگر رہتے ہیں۔“ ۱۳۷

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے دیگر لسانی و اسلوبیاتی مطالعات میں ”کر بل کتھا کا لسانی مطالعہ“ اور ”سانحہ کر بلا بطور شعری استعارہ“ بھی لائق مطالعہ ہیں۔ گوپی چند نارنگ کے اسلوبیاتی اندازِ نقد کو آگے بڑھانے والوں میں گیان چند جین، شمس الرحمن فاروقی، ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری اور ڈاکٹر مغنی تبسم کے مضامین و مقالات ادبی دنیا میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ بالخصوص ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی کی شرح میر ”شعر شورا نگیز“ اور ”تفہیم غالب“ اور ”شعر، غیر شعر اور نثر“ کے بعض مضامین ادب پاروں کی اسلوبیاتی توضیح کے حوالے سے بہت اہم ہیں۔ بالخصوص ”مطالعہ اسلوب کا ایک سبق، ن۔م۔م۔ راشد، صوت و معنی کی کشاکش، میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام اور اقبال کا لفظیاتی نظام وغیرہ اسلوبیاتی اندازِ نقد کے اعلیٰ نمونے ہیں۔“ اقبال کا لفظیاتی نظام“ سے درج ذیل مثال ملاحظہ کیجیے:

”... کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے بشرطیکہ تکرار میں معنویت بھی وسیع تر ہوتی رہے یا بدلتی جائے... یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے نہیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دلچسپی ہے... چنانچہ پوری ”بانگ درا“ میں لفظ ”الہ“ مرکب یا مفرد شکل میں بائیس بار استعمال ہوا ہے۔ ”بال جبریل“ ”بانگ درا“ کی تقریباً ایک تہائی ہے لیکن اس میں ”الہ“ مفرد یا مرکب شکل میں اکیس بار اور ”ضرب ظلم“ میں محض آٹھ بار استعمال ہوا ہے۔ ”ارمغانِ قباذ“ کے اردو حصے میں اس کا وقوع صرف تین بار ہے۔“ ۱۳۸

الغرض اسلوبیاتی تجزیے کا طریق کار ادب میں تیزی سے مقبول ہو رہا ہے۔ علمِ انسانیات سے بڑھتی ہوئی دلچسپی کی بدولت نئے قارئین اسلوبیاتی تجزیات کو قدر کی نگاہ سے دیکھ رہے ہیں۔ سموت شماری اور لفظ شماری میں کمپیوٹر کی جدید تکنیک کو بروئے کار لاکر سائنسی اندازِ نظر کو ادبی تنقید میں متعارف کروایا جا رہا ہے تاکہ تفہیمِ اسلوب کے جدید گوشے بے نقاب ہو سکیں، بالخصوص مشرق و مغرب کے تنقیدی وسائل کے امتزاج سے اسلوبیات کے تصور کو زیادہ ٹھوس اور جامع بنانے کا عمل جاری و ساری ہے۔ تاہم ادبی تحقیق کا کوئی موضوع سائنس کی طرح سو فیصد حتمی و آخری نہیں ہو سکتا چنانچہ جوں جوں نئے مسائل اور نئے سوالات جنم لیتے رہیں گے، تنقیدِ ادب بھی نامعلوم سمتوں کی طرف اپنا سفر جاری و ساری رکھے گا۔ دوسری طرف اس حقیقت سے بھی منفرد نہیں کہ ادبی دنیا میں کوئی رجحان فی الفور قبولیت کی سند حاصل نہیں کرتا بلکہ اسے ذہنوں تک راہ ہموار کرنے کے لیے تجربات کی ایک طویل گزرگاہ پر اپنا سفر جاری و ساری رکھنا پڑتا ہے۔ اس لیے امید کی جاسکتی ہے کہ اسلوبیات کے تصور میں موجود ناہمواریوں کو دور کر کے تفہیمِ ادب کے نئے امکانات کی طرف سمت نمائی کی جاسکتی ہے۔





## حوالہ جات

- ۱۔ میر محمد تقی میر: کلیات میر، مرتبہ عبدالباری آسی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۵۷۔
- ۲۔ غالب، مرزا اسد اللہ خاں: دیوان غالب، بہارِ قلم و ترتیب حامد علی خان، ص ۵۱۔
- ۳۔ آتش، حیدر علی: کلیات آتش، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۰۔
- ۴۔ انیس، میر ببر علی: کلیات انیس، مرتبہ رانا خضر سلطان، بک ناک، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۲۱۔
- ۵۔ محمد اقبال، علامہ: کلیات اقبال اردو، ضربِ کلیم، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، اشاعت سوم، ۱۹۷۷ء، ص ۵۷/۱۱۵۔
- ۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۸۔
- ۷۔ رومی
- ۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۰۷۔
- ۹۔ محمد اقبال، علامہ: کلیات اقبال اردو، بال جبریل، ص ۳۸۶۔
- ۱۰۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: مضمون، مطالعہ اسلوب کا ایک سبق، مشمولہ ”شعر، غیر شعر اور نثر“، قومی کونسل برائے فروغِ اردو، نئی دہلی، طبع سوم، ۲۰۰۵ء، ص ۲۰۵-۲۰۶۔
- ۱۱۔ طارق سعید، ڈاکٹر، اسلوب اور اسلوبیات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۶ء، ص ۱۶۳۔
- ۱۲۔ انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا۔
- ۱۳۔ F. Steingass: A comprehensive Persian English Dictionary, Oriental Book Reprint Corporation, First Indian Edition. 1972.
- ۱۴۔ F. Steingass: A Dearner's Arabic English Dictionary, Asian Publisher, 1978.
- ۱۵۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت، جلد دوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۲ء۔
- ۱۶۔ حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز: مرتب، کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۔
- ۱۷۔ دارث سرہندی: علمی اردو لغت (جامع)، علمی کتاب خانہ، لاہور، طبع ۲۰۰۳ء۔
- ۱۸۔ نور الحسن نیر، مولوی، نور اللغات (جلد اول الف-ب)، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع سوم ۱۹۸۹ء۔
- ۱۹۔ احمد داؤدی، مولوی، سید: فرہنگ آصفیہ، جلد اول، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء۔
- ۲۰۔ فاروقی، ذہار احمد، ڈاکٹر: مضمون، اسلوب کیا ہے؟، مشمولہ اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، مرتبہ ڈاکٹر عقیلہ جاوید، نیشنل بکس، گلگشت، ملتان، ۲۰۱۱ء، ص ۱۰۔
- ۲۱۔ ایضاً۔ ۲۲۔ ایضاً، ص ۱۰-۱۱۔ ۲۳۔ ایضاً، ص ۹۔
- ۲۴۔ میر تقی میر: نکات الشعرا، مرتبہ محمود الحسنی، یو پی اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۶۴ء۔
- ۲۵۔ محمد حسین، ڈاکٹر: مضمون، انداز بیان کے ہارے میں، مشمولہ بہترین ادب ۱۹۵۱ء، جلد پنجم، ادارہ ادب لطیف، لاہور، ۱۹۵۲ء، ص ۱۵۹۔

- ۲۶۔ طارق سعید: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۶۹-۷۰۔
- ۲۷۔ فاروقی، ثار احمد، ڈاکٹر: مضمون، اسلوب کیا ہے؟، مشمولہ اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، ص ۱۵۔ ۲۸۔ ایضاً، ص ۱۶۔
- ۲۹۔ ایضاً، ص ۲۲۔ ۳۰۔ ایضاً، ص ۱۲۔
31. F.L. Lucas: Style, Pan Books London, 1964, p-39
- ۳۲۔ زور محی الدین قادری، ڈاکٹر، اردو کے اسالیب بیان، مکتبہ معین الادب، لاہور، ۱۹۶۲ء، ص ۱۱۴۔
- ۳۳۔ طارق سعید: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۷۳۔ ۳۴۔ ایضاً۔
- ۳۵۔ عبد اللہ، ڈاکٹر، سید: مضمون شبلی کا اسلوب بیان، مشمولہ بہترین ادب ۱۹۵۱ء، جلد پنجم، ادب لطیف، لاہور، ۱۹۵۲ء، ص ۳۷۔
- ۳۶۔ سرور، آل احمد، پروفیسر: نظر اور نظریے، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ص ۵۲۔
- ۳۷۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، ۱۹۷۱ء، ص ۳۱۔
- ۳۸۔ ایضاً، ص ۴۰-۴۱۔
- ۳۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر: رویے اور شناختیں، مقبول اکیڈمی، راولپنڈی، ۱۹۸۸ء، ص۔
- ۴۰۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: افسانے کی حمایت میں، شہزادہ کراچی، ۲۰۰۴ء، ص ۹۰-۹۱۔
- ۴۱۔ شیمامجید: مرتب، مقالات، ن۔ م۔ راشد، الحمر پبلشنگ ہاؤس، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء، ص۔
- ۴۲۔ حالی، الطاف حسین، مولانا: مقدمہ شعر و شاعری، اتر پردیش اردو اکیڈمی، لکھنؤ، ۱۹۸۸ء، ص ۴۵۔
- ۴۳۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوبیاتی تنقید تناظر و جہی سے قرۃ العین حیدر تک، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۳ء، ص ۲۳-۲۴۔ ۴۴۔ ایضاً، ص ۲۹۔ ۴۵۔ ایضاً، ص ۳۱-۳۲۔
- ۴۶۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۸۔
- ۴۷۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، سید: معروضی تنقید، رائل بک کمپنی، کراچی، اشاعت اول ۱۹۸۹ء، ص ۲۳۳۔
- ۴۸۔ ایضاً۔ ۴۹۔ ایضاً۔
- ۵۰۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۱۲-۲۱۳۔
- ۵۱۔ سرور، آل احمد، پروفیسر: نظر اور نظریے، ص ۴۶۔
- ۵۲۔ عبد اللہ، ڈاکٹر، سید: اشارات تنقید، سنگ میل پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۰۰ء، ص ۲۵۸-۲۵۹۔
- ۵۳۔ ایضاً، ص ۲۵۵۔
- ۵۴۔ محمد عقیل، پروفیسر، سید: حرف آغاز، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۹۔
- ۵۵۔ محمد حسن عسکری: تجلیاتی عمل اور اسلوب، مرتبہ محمد سہیل عمر نفیس اکیڈمی اردو بازار، کراچی، ۱۹۸۹ء، ص ۱۸۷۔
- ۵۶۔ ایضاً، ص ۱۸۶-۱۸۷۔
- ۵۷۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر: اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۳۰۔
- ۵۸۔ انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا، نسخہ ۱۹۹۰ء، جلد ۲۱، ص ۲۸۸۔
- ۵۹۔ عبد الحق، پروفیسر: حرف آغاز، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۵۔
- ۶۰۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۴۶۔

- ۶۱۔ عبد اللہ، ڈاکٹر، سید: اشارات تنقید، ص ۲۵۷۔
- ۶۲۔ فاروقی، شکار احمد، ڈاکٹر: مقالہ اسلوب کیا ہے؟، شمولہ اردو، ۲۰۰۱ء، دہلی، بیاپی، مطالعہ، ص ۷۱۔
- ۶۳۔ مہات بریلوی، ڈاکٹر اقبال کی اردو نثر، ایجوکیشنل پبلس ہاؤس، دہلی، ۱۹۷۷ء۔
- ۶۴۔ John Middleton Murry: The Problems of Style, Oxford University Press, 1952, p-50
- ۶۵۔ منظر عباس نقوی: مضمون، اسلوب اور اس کی تشکیل، شمولہ اردو نثر کا اسلوب، بیاپی، مطالعہ، ص ۲۸۔ ۶۷۔ ایضاً۔
- ۶۸۔ ایضاً، ص ۲۸۲-۲۸۳۔
- ۶۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر: رویے اور شناختیں، ص ۷۰۔
- ۷۰۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر: اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، ص ۲۱۔
- ۷۱۔ شہاب ظفر اعظمی: اردو کے نثری اسالیب، تخلیق کار پبلشرز، دہلی، ۱۹۹۹ء، ۲۹۔ ایضاً، ص ۳۰۔
- ۷۲۔ منظر عباس نقوی: مضمون، اسلوب اور اس کی تشکیل، شمولہ اردو نثر کا اسلوب، بیاپی، مطالعہ، ص ۳۸۔
- ۷۳۔ ایضاً، ص ۳۸-۳۹۔
- ۷۴۔ حالی، الطاف حسین: کلیات نظم حالی (جلد اول) مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول ۱۹۶۸ء، ص ۱۷۳۔
- ۷۵۔ محمد اقبال، علامہ: کلیات اقبال اردو، بال جبریل، ص ۳۹۳۔
- ۷۶۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۱۳۰۔
- ۷۷۔ محمد ہادی حسین: مغربی شعریات، مجلس ترقی ادب، لاہور، اشاعت سوم ۲۰۱۰ء، ص ۸۵۔
- ۷۸۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۱۳۸-۱۳۹۔
- ۷۹۔ محمد حسن، ڈاکٹر: مضمون، انداز بیان کے بارے میں، شمولہ بہترین ادب ۱۹۵۱ء، ص ۱۶۰۔
- ۸۰۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۲۰۷۔ ۸۲۔ ایضاً، ص ۲۰۸-۲۰۹۔
- ۸۱۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب بیاپی تنقید، ص ۲۲۔
- ۸۲۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۲۴۵۔
- ۸۳۔ شہاب ظفر اعظمی: اردو کے نثری اسالیب، ص ۲۳۔
- ۸۴۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۱۹۳۔
- ۸۵۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۸۳۔ ۸۸۔ ایضاً، ص ۱۹۰۔
- ۸۶۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۱۰۹۔
- ۹۰۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، اشاعت دوم ۲۰۰۱ء، ص ۲۸۔
- ۹۱۔ ریاض صدیقی: مضمون، اسلوبیات، کیا اور کیوں؟، شمولہ ماہنامہ اوراق خاص نمبر، شمارہ نومبر، دسمبر ۱۹۸۳ء، ص ۴۹۔
- ۹۲۔ ریاض صدیقی: مضمون، جدید اسلوبیات کا بانی، شمولہ ماہنامہ اوراق، لاہور، سالنامہ اکتوبر، نومبر ۱۹۸۵ء، جلد ۲۰، شمارہ ۹-۱۰، ص ۱۳۲۔
- ۹۳۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: مضمون مطالعہ اسلوب کا ایک سبق، شمولہ شعر، غیر شعر اور نثر، ص ۲۰۶-۲۰۷۔

- ۹۴۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۴۔ ۹۵۔ ایضاً، ص ۱۵۔
- ۹۶۔ گیان چند جین، ڈاکٹر: لسانی جائزے، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۷۔
- ۹۷۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۵۔ ۹۸۔ ایضاً، ص ۱۶۔
- ۹۹۔ ایضاً، ص ۱۶-۱۷۔ ۱۰۰۔ ایضاً، ص ۱۷۔
- ۱۰۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۱۱۔
- ۱۰۲۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: شعر، غیر شعر اور نثر، ص ۲۰۷۔ ۱۰۳۔ ایضاً۔ ۱۰۴۔ ایضاً، ص ۲۰۹۔
- ۱۰۵۔ ایضاً، ص ۲۱۱۔ ۱۰۶۔ ایضاً، ص ۲۱۲۔
- ۱۰۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۱۳۔
- ۱۰۸۔ مسعود حسن خان، پروفیسر: شعر و زبان، حیدر آباد دکن، ۱۹۶۶ء، ص ۱۴۔
- ۱۱۳۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۳۔ ۱۱۴۔ ایضاً، ص ۱۵۔ ۱۱۵۔ ایضاً، ص ۱۵-۱۶۔
- ۱۱۶۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: مضمون، اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام، مشمولہ اقبالیات کے سوسول، مرتبین، ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، محمد سہیل عمر دیکر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، طبع، دوم، ۲۰۰۷ء، ص ۲۵۵۔
- ۱۱۷۔ ایضاً۔ ۱۱۸۔ ایضاً، ص ۲۵۶۔
- ۱۱۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۱۹۔
- ۱۲۰۔ محمد عقیل، پروفیسر، سید: حرف آغاز، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۹۔
- ۱۲۱۔ محمود الحسن، پروفیسر، سید: حرف آغاز، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۰۔
- ۱۲۲۔ شمیم حنفی، پروفیسر: حرف آغاز، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۳۔
- ۱۲۳۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۲۶۔ ۱۲۴۔ ایضاً۔
- ۱۲۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۲۱۔
- ۱۲۶۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۹-۲۰۔ ۱۲۷۔ ایضاً، ص ۲۱۔ ۱۲۸۔ ایضاً، ص ۲۲۔
- ۱۲۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: تنقید اور جدید اردو تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت اول، ۱۹۸۹ء، ص ۹۲۔
- ۱۳۰۔ ایضاً، ص ۹۳-۹۴۔
- ۱۳۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۱۱۔ ۱۳۲۔ ایضاً۔
- ۱۳۳۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی دبستان، ص ۲۱۱۔
- ۱۳۴۔ فلیل بیگ، ڈاکٹر: زبان، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۲۹۔
- ۱۳۵۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: اقبال کی نظری و عملی شعریات، اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر، طبع اول، ۱۹۸۳ء، ص ۷۸۔
- ۱۳۶۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: دیباچہ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۵۔ ۱۳۷۔ ایضاً، ص ۲۶۔
- ۱۳۸۔ فاروقی، شمس الرحمن: مضمون اقبال کا نظریاتی نظام، مشمولہ اقبالیات کے سوسال، ص ۲۴۱۔

## باب سوم: کلامِ غالب کا لسانی مطالعہ

- الف: عہدِ غالب کا لسانی پس منظر
- ب: غالب کا لسانی شعور
- فرہنگ و فنِ لغت سے دلچسپی
- قواعدِ زبان اور صرفی و نحوی مسائل پر نظر
- یائے تختانی اور ہمزہ
- تذکیر و تانیث کے مباحث
- واحد جمع کے قواعد
- صفت و موصوف
- فصاحت و بلاغت
- رموزِ املا
- علم عروض سے واقفیت
- اشتقاقیات
- ج: غالب کے لسانی اجتہادات
- اعلانِ نون سے اخفائے نون تک
- سابعی و لاحقے
- تشبیہات و استعارات
- کنایاتی اسلوب اور رمزِ بلیغ
- روزمرہ و محاورہ
- حوالہ جات

## عہدِ غالب کا لسانی پس منظر

غالب کے فکر و فن اور لسانی شعور کی تفہیم کے لیے اٹھارویں اور انیسویں صدی کے ادبی و لسانی سرمائے پر نگاہ ڈالنا از بس ضروری ہے کیونکہ غالب کے فنی شعور کی تربیت میں ان کے عہد کی ادبی روایات و اسالیب کا عکس بھی شامل ہے۔ درحقیقت تہذیب و تمدن کے ارتقائی مدارج کے قدم بہ قدم فکر، احساس کے زاویے بھی تبدیل ہو جاتے ہیں اور کسی مخصوص عہد کے ادبی سرمائے میں الفاظ، تراویب سے لے کر تشبیہات و استعارات تک، آہنگ و لب و لہجہ سے لے کر صرفیات و نحویات تک، رسم الخط سے لے کر معنیات تک روحِ عصر کی کارفرمائی کو واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔

شمالی ہند میں دلی دکنی کے دیوان کی آمد سے غالب کے زمانے تک اردو ادب کی شعری روایت ایک ہموار اور مستطیل راستے پر جا رہی نظر آتی ہے۔ میر، سودا، مصحفی، میر حسن و دیگر کے ہاں ادبی تہذیب اور تخلیقی سطح پر ایک گونہ اشتراک نظر آتا ہے۔ سادگی، حساسیت، سوز و گداز اور مضامین حسن و عشق کی ادبی روایت ایک ہی رخ پہ سفر کرتی نظر آتی ہے۔ گو ہر شاعر کا انداز جدا ہے لیکن اس کے باوصف ہم بآسانی ان سب کو ایک ہی ادبی روایت کا امین قرار دے سکتے ہیں۔ اسی تناظر میں جب ہم آگرہ کے نوجوان شاعر اسد اللہ خاں غالب کا رنگِ سخن دیکھتے ہیں تو ہمیں اور ہی عالم نظر آتا ہے۔ جب غالب نے اپنے عہد کے ادبی و لسانی سرمائے کو ٹٹولا تو انھوں نے اس شاہراہِ عام پر مزید چلنا گوارا نہ کیا بلکہ اظہارِ حیرت کرتے ہوئے فرمایا:

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں  
پابستگیِ رسم و رہِ عام بہت ہے ۱

غالب نے شاعری کی جو روایت ورثے میں پائی اس میں تمام اسالیب اور رویوں کا بھرپور استعمال ہو چکا تھا۔ میر، سودا، مصحفی، خواجہ میر درد، آتش و ناسخ اور جرأت اور ان سے بھی پہلے دلی اور سراج کی شاعری میں غزل کی صنف کو اعتبار مل چکا تھا۔ غالب کے دور میں امرکانِ نظیر اور امتنائے نظیر کے مباحث، جہادِ یہ تحریک اور انگریزوں کے ہندوستان میں بڑھتے ہوئے اقتدار کے اندیشے مستزاد تھے۔ غالب نے آنے والے ہندوستان اور بدلتی ہوئی اقدار کی چاپ سن لی تھی اور اس طرح انھیں شعوری طور پر ان چیزوں کا ادراک تھا جو ابھی پردہٴ اخفا میں تھیں۔ ۲

غالب کی شاعری ایسی انفرادیت کا نمونہ پیش کرتی ہے جس میں ان کے پیش رو شعرا کی بازگشت پوری روایت کے ساتھ موجود ہے لیکن غالب کے بیشتر اشعار ایسے ہیں جو ان سے پہلے کسی شاعر کے



لیے کہنا ممکن نہ تھے۔ ۲

غالب جس ماحول اور ادبی روایت کے پروردہ ہیں وہاں چشمہ فیض سے سیراب ہونے کے لیے بلند پایہ علماء، حکماء اور شعرا موجود تھے۔ بیدل، عرفی، ظہوری، نظیری اور حزیں کی فارسی شاعری کی روایت استوار ہو چکی تھیں۔ فغانی کے زیر اثر ہندوستان و ایران میں مشکل گوئی اور مضمون آفرینی کا رواج فروغ پا رہا تھا۔ پریس کے قیام سے ذوق مطالعہ کو وسعت مل رہی تھی۔ اردو زبان جلا پارہی تھی تاہم فارسی زبان کی ساکھ بھی برقرار تھی اسی لیے غالب کبھی ریختہ کو ”رُشک فارسی“ قرار دیتے ہیں تو کبھی ”فارسی بنی“ کی دعوت دیتے نظر آتے ہیں۔

جو یہ کہے کہ ریختہ کیوں کر ہو رُشک فارسی  
گفتہ غالب ایک بار پڑھ کے اسے سنا کہ یوں ۳  
اور پھر یہ بھی فرماتے ہیں کہ:

فارسی میں تا بہ بنی نقش ہائے رنگ رنگ  
بگذر از مجموعہٴ اردو کہ بے رنگ من است ۴

عہد غالب میں فارسی شعرا عرفی، نظیری، ظہوری، فیضی اور عبدالقادر بیدل کے زیر اثر تازہ گوئی یعنی خیال کو اچھوتے پیرائے میں بیان کرنا اور قاری کو متحیر کرنے کے لیے پیچیدہ خیالی اور اسالیب بیان کی ندرت نے ایک رجحان کی شکل اختیار کر لی تھی۔ اس نئے انداز بیان کے تحت شاعری میں نئے علائم درموز متعارف ہوئے اور ”انداز بیان اور“ کو وصف شاعری خیال کیا جانے لگا۔ اس طرز کو فروغ دینے والوں میں بیدل کا نام سرفہرست ہے۔ بقول ڈاکٹر وارث کرمانی:

”بیدل اور اس کے ساتھیوں نے... دانستہ طور پر ژولیدہ بیانی اور ابہام سے کام لے کر فارسی غزل کو زیادہ معنی خیز اور تہہ دار بنادیا... بیدل نے مشکل بندشوں، مبہم خیالات اور مابعد الطبیعیاتی تصورات کو سمو کر خیال انگیزی پیدا کی۔ بیدل کے ساتھ فارسی غزل ایک سنجیدہ اور فکر انگیز دور میں داخل ہوتی ہے۔“ ۵

یہ زمانہ غالب کی فارسی پسندی پر محیط ہے۔ غالب نے ۱۸۱۳ء سے لے کر ۱۸۲۱ء تک جو شاعری کی ہے وہ ان کی فارسی دانی اور فارسی زبان سے ان کے دلی لگاؤ کی غماز ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری اس صورت حال کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”فارسی زبان سے غالب کے گہرے عشق اور ایران سے شغف کے سبب ان کی شعری لغت، فارسی الفاظ، محاورات، تراکیب اور استعاروں سے لدی پسندی نظر آتی ہے اور اس بوہمہ تلے قاری دبتا چلا جاتا ہے... ان کا متخیلہ شعری روایت کے تقاضات اور تمثالی پیکروں سے بالکل موانست نہ رکھتا تھا۔ وہ دنیا جو اس کے ارد گرد سانس لیتی تھی اس میں شاعر کے لیے کوئی دلچسپی نہ تھی... اسے

اس بات سے کوئی دلچسپی نہ تھی کہ اس کا قاری ان لفظوں کی دنیا سے کوئی معنویت برآ کر سکے گا یا نہیں۔

بیاض غالب (نسۃ امروہہ ۱۸۱۶ء-۱۸۱۳ء) اور نسۃ حمید یہ (۱۸۲۱ء-۱۸۱۷ء) جسے غالب نے خود ۲۲ سال کی عمر میں ردیف وار مرتب کیا تھا، میں ان کی بیدل پرستی اور پیروی بیدل کے واضح نشانات ملتے ہیں۔ یہاں وہ دلی میں رائج سادہ گوئی کی طویل روایت سے انحراف کرتے ہوئے اپنی شاعری کی بنیاد وقت پسندی اور مشکل گوئی پر استوار کرتے نظر آتے۔ درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے جن میں وہ بیدل کی شاعرانہ عظمت کا انحراف بڑے والہانہ انداز میں کرتے نظر آتے ہیں:

مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالب  
سازِ ہر رشتہ پے نغمہ بیدل باندھا

مجھے راہِ سخن میں خوفِ گم راہی نہیں غالب  
عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمہ بیدل  
عالم ہمہ افسانہ ما دارد و ما ہیچ

دل کارگاہِ فکر و اسد بے نوائے دل  
یاں سنگِ آستانہ بیدل ہے آئینہ

ہے خامہ فیضِ بیعتِ بیدل بکفِ اسد  
یک نیماں قلمِ روِ اعجاز ہے مجھے

گر ملے حضرت بیدل کا خطِ لوحِ مزار  
اسد آئینہ پرواز معانی مانگے

اسد ہر جا سخن نے طرحِ باغِ تازہ ڈالی ہے  
مجھے رنگِ بہارِ ایجاد کی بیدل پسند آیا

رنگِ بیدل میں لکھے گئے نسۃ حمید یہ سے درج ذیل منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے جہاں محض افعال کی لفظی تبدیلی سے شعر فارسی زبان کا بن جاتا ہے:

شمارِ سبہ مرغوب بتِ مشکل پسند آیا  
تماشائے بیک کفِ بردنِ صد دل پسند آیا

نراکت ہے فسوں و محوئی رات فکستن جا  
سُراہ رنگ انداز پرغ از جسم فکستن جا

رات دل گرم خیال ہو، ہانہ تن  
رنگ روئے شمع برق خرمن پروانہ تن

یہ رنگ سُر طرز غالب کو اپنے عہد میں قبولیت کی سند دے گا۔ یہ بلدی طرز بیدل کی نکت  
آفرین کو خیر باد کہہ کر ایک نئی شعری روایت کی بنیاد رکھی جس کے موجد و خاتم وہ خود ہی ٹھہرے۔ اپنے اس  
طرز سخن جو نئے طرف اشارہ کرتے ہوئے عبدالرزاق شاہ کو ایک ربط میں لکھتے ہیں  
”قبلہ ابتدائے شعر سخن میں بیدل اور اسیر و شوکت کے طرز پر ریختہ نکتہ تھا چنانچہ ایک فن کا  
مقطع تھا۔“

طرز بیدل میں ریختہ نکتہ  
اسد اللہ خاں قیامت ہے

پندرہ برس کی عمر سے جیسے برس کی عمر تک مفہم میں نیالی لکھا کیا، دس برس میں دیوان جم ہو گیا۔ آخر  
بجب تمیز آئی، اس دیوان کو دور کیا، اور اوراق یک قسم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے  
دیوان حال میں رہنے دیے۔“

مولانا حالی غالب کے ابتدائی رنگ سخن کا لسانی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:  
”مرزا کے ابتدائی ریختہ میں... جیسے خیالات انجمنی تھے ویسے ہی زبان غیر مانوس تھی۔  
فارسی زبان کے مصادر، فارسی کے حروف ربط اور توابع فعل جو کہ فارسی کی خصوصیات میں سے ہیں،  
ان کو مرزا اردو میں عموماً استعمال کرتے تھے۔“

غالب ابتدائی سے شاعری میں معنی آفرینی اور مدرت خیال کے قائل تھے۔ وہ ہر پرانی بات کو بہ  
انداز دگر کہنا چاہتے تھے۔ انھیں فارسی شعرا حزیں، عربی، ظہوری، نظیری اور صاحب کا طرز شاعری پسند تھا  
جب کہ اردو شعری روایت میں دو تیرہ سو دا اور موسن کے رنگ سخن کو بہ نظر تحسین دیکھتے تھے لیکن ان کے  
معاصر شعرا بالخصوص ذوق نے سادہ گوئی کی جس روش کو رواج دیا انھیں اس میں کوئی کشش محسوس نہ ہوتی  
تھی کیونکہ اس میں نہ معنی نیزی تھی نہ اچھوتا پن۔ صرف دھنص مصری مذاق کی تسکین ممکن تھی، جب کہ  
ابتدائی سے غالب کا نظریہ شعریہ رہا تھا:

شعر کی فکر کو اسد چاہیے ہے دل و دماغ

مذکر کہ یہ فردہ دل بے دل و بے دماغ ہے

غالب ”ادائے خاص“ سے ”نکتہ سرا“ ہوئے کیونکہ ان کے نزدیک سخن فہمی کے لیے نکتہ دانی از بس

ضروری ہے۔

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا  
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے ۱۱

غالب کے تخیل کی بلند پروازی اور وسعت خیالی ماضی کی غزل کے پیانے میں نہیں سما سکتی تھی، اس لیے انھوں نے اپنے لیے ایک نیا جہان پیدا کیا اور صنفِ غزل کو بھی اپنی فکر و خیال کے حسنِ امتزاج سے معراجِ بخشی۔ حالی غالب کی غزل کا موازنہ روایتی غزل سے کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”میر و سودا اور ان کے مقلدین نے اپنی غزل کی بنیاد اس بات پر رکھی کہ جو عاشقانہ مضامین صدیوں اور قرونوں سے اولاً فارسی اور اس کے بعد اردو غزل میں بندھتے چلے آئے ہیں، وہی مضامین یہ تبدیل الفاظ و بہ تعبیر اسالیب بیان عامہ، اہل زبان کی معمولی بول چال اور روزمرہ میں ادا کیے جائیں۔۔۔ برخلاف اس کے مرزا نے اپنی غزل کی عمارت دوسری بنیاد پر قائم کی ہے۔ ان کی غزل میں زیادہ تر ایسے اچھوتے مضامین پائے جاتے ہیں جن کو اور شعرا کی فکر نے بالکل مُس نہیں کیا۔۔۔ جب میر و سودا اور ان کے مقلدین کے کلام میں ایک ہی قسم کے خیالات و مضامین دیکھتے دیکھتے جی اکتا جاتا ہے اور اس کے بعد مرزا کے دیوان پر نظر ڈالتے ہیں تو اس میں ہم کو ایک دوسرا عالم دکھائی دیتا ہے۔ جس طرح کہ ایک خشکی کا سیاح سمندر کے سفر میں یا ایک میدان کا رہنے والا پہاڑ پر جا کر ایک بالکل نئی اور نرالی کیفیت مشاہدہ کرتا ہے، اسی طرح مرزا کے دیوان میں ایک اور ہی سماں نظر آتا ہے۔“ ۱۲

غالب اس لحاظ سے خوش قسمت شاعر تھے کہ ان تک آتے آتے اردو شاعری میر و سودا کے ”عہدِ زریں“ سے گزر چکی تھی۔ شاعری کی تمام اصناف کا بہترین ادب تخلیق ہو چکا تھا۔ میر کو لوگ ”خدائے سخن“ تسلیم کرنے لگے تھے۔ درد شاعری کو تصوف و معرفت کا رمز آشنا کر چکے تھے۔ سودا اپنے زورِ بیان اور قوتِ تخلیق کے نل پر ہجو اور فنِ قصیدہ نگاری کے بادشاہ تسلیم کیے جا چکے تھے۔ مثنوی کی روایت منہجائے کمال کو چھو چکی تھی۔ میر و میر حسن اور میر اثر مثنوی نگاری کا ایک معیار قائم کر چکے تھے۔ اردو ادب کی لازوال مثنوی ”سحرالبیان“ لکھی جا چکی تھی۔ فنِ مرثیہ گوئی کے لیے میر انیس اور مرزا دبیر کو ہموار زمین مہیا ہو چکی تھی۔ اٹھارویں صدی کے ہر آشوب و واقعات کو شہر آشوب کی شکل میں بیان کیا جا چکا تھا۔ میر، سودا، قائم اور جعفر علی حسرت، حاتم کے شہر آشوب کی روایت کو تقویت بخش چکے تھے۔ رباعی، قطعہ، قطعہ بند غزلیات اور واسوخت کے رموز سے شعری ادب آشنا ہو چکا تھا۔

لسانی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اٹھارویں صدی غیر معمولی لسانی ترقیات کا پیش خیمہ رہی۔ اردو زبان ارتقا کی کئی میڑھیاں طے کر چکی تھی۔ زبانِ ہندوی یا ہندی اس کا ابتدائی دور تھا جس میں یہ مقامی پراکرتوں اور فارسی کا مجموعہ تھی لیکن مقامی و دیسی زبانوں اور فارسی کا تال میل اُن بل اور بے جوڑ تھا یعنی اس دورِ ریختہ میں ایک مصرع فارسی اور دوسرا ہندی تھا۔ حضرت امیر خسرو اور سعدی کا کوردی کا کلام اس

کی ایک واضح مثال ہے۔ دوسرے دور میں ہندی اور فارسی کی آمیزش و آویزش سے زبان رفتہ رفتہ نکھرتی نظر آتی ہے اور اردو زبان ایک مقامی بولی ہندوی کے اثرات سے نجات پا کر زبان کے دور میں داخل ہوتی نظر آتی ہے۔

اردو زبان کا اصل رنگ و روپ مغلیہ دور حکومت میں فارسی زبان کے زیر اثر نکھرتا نظر آتا ہے۔ شمالی ہند سے زیادہ سرزمینِ دکن میں اس نکھار کے اسباب و وسائل مہیا ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ولی کا شمالی ہند آنا اور سعد اللہ گلشن کے مشورے سے مضامین فارسی کو زبانِ ریختہ میں منتقل کرنا اردو زبان کے ارتقا میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسے اردو زبان کی لسانی پختگی کا نقطہ آغاز قرار دے سکتے ہیں تاہم اردو زبان کے لسانی خدوخال ابھی بھر پورا انداز میں متعین نہیں ہوئے تھے۔ اٹھارویں صدی کے آغاز میں اردو زبان چند در چند لسانی اصلاحات سے گزری اور فارسی زبان کا اثر و نفوذ رفتہ رفتہ کم ہونے لگا۔ میر و سودا کے دور کو لسانی ارتقا کا نقطہ کمال قرار دے سکتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اس دور کا لسانی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”... اس دورِ زوال میں وہ ہند، جو فارسی زبان نے اردو زبان کے دریا پر باندھ رکھا تھا، ٹوٹ گیا۔ اس بند کے ٹوٹنے ہی سوکھی، پیاسی زر خیز زمین سرسبز و شاداب ہو گئی اور ادب کا رشتہ براہِ راست عام آدمی سے قائم ہو گیا... فارسی زبان کے مسندِ اقتدار سے ہٹتے ہی اردو شاعروں کو بھی وہی مقام مل گیا اور دربار، سرکار، امران و امین کی ویسی ہی سرپرستی حاصل ہو گئی جو اب تک صرف فارسی گو یوں کو حاصل تھی... اردو شاعری بر عظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی۔ اردو زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے تصرف میں لا کر اس معاشرے نے نئے سرے سے خود کو دریافت کیا تھا۔“ ۲۳

میر و سودا کے دور میں اردو زبان فارسی سے اکتسابِ فیض کے باوصف اپنی انفرادی حیثیت سے جانی پہچانی جاتی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے میں اس دور کی قابل ذکر بات یہ ہے کہ مختلف اصنافِ سخن میں فنی اصولوں کی پابندی کی گئی۔ بندشوں کی چستی، محاوروں کا بر محل اور عام زبان کا ادبی سطح پر استعمال، فارسی و عربی لفظوں کو صحتِ تلفظ کے ساتھ برتنے، صنائعِ بدائع کو فنی چابک دستی کے ساتھ اور بحور اور قافیہ و ردیف کو صحت و حسن کے ساتھ استعمال کرنے پر خاص زور دیا گیا... اس دور میں ندرتِ بیان پر بھی زور دیا گیا۔ ایسی فارسی تراکیب کے استعمال کو جائز سمجھا گیا جو اردو زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہوں... اس پوری صدی میں ادبی زبان و بیان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی کہ اگر جعفر زٹلی (۱۷۱۳ء) کی زبان کا آبرو (۱۷۳۳ء) کی زبان سے، آبرو کی زبان کا یقین (۱۷۵۵ء) اور میر کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو یقین نہیں آتا کہ اتنی بڑی تبدیلی اتنے کم عرصے میں زبان میں آ سکتی ہے۔ اس پوری صدی میں زبان مسلسل اپنے لہجے، آہنگ اور ذخیرہ الفاظ کے ساتھ بدلتی رہی اور میر کی وفات تک اس نے ایک ایسی معیاری شکل اختیار کر لی جو آج ہم بولتے اور لکھتے ہیں۔ ۲۴

اٹھارویں صدی کے اختتام پر اردو زبان ایک ایسے مرحلے پر پہنچی نظر آتی ہے جب اس کے صرف و نحو اور اصول و قواعد مرتب کرنے کے امکانات واضح نظر آتے ہیں، بلکہ انہی سرکاری و نجی و بیانات پر انیسویں صدی میں بھی توجہ مرکوز رہی۔ اس دور کی زبان میں فارسی محاورات، مصادر، مرکبات اور سابقہ لاشعے اردو زبان میں ترجمہ کر کے ہزوزبان بنائے گئے۔ اس دور کے شعرا کے سرسری دلائل سے اس طرز کے محاورات کی ایک طویل فہرست ترتیب دی جاسکتی ہے، مثلاً:

بازار گرم ہونا، مقام کرنا، بازی لے جانا، سر کرنا، بار پانا، خوش آنا، زنجیر کرنا، واہونا، تماشا کرنا،  
بو آنا، خو کرنا، دل ہاتھ سے جانا، جگر کرنا، کھال کھینچنا وغیرہ۔

ڈاکٹر ابوللیٹ صدیقی کی رائے میں:

”ایک زبان سے دوسری زبان میں محاورہ کا ترجمہ کرنا مشکل ہی نہیں تقریباً ناممکن ہوتا ہے لیکن اردو اور فارسی کے قریبی رشتے نے اس مشکل کو بڑی حد تک دور کر دیا اور فارسی کے محاوروں کے ترجمے نہایت کثرت سے اردو میں رائج ہو گئے۔ ان سے اردو کے سرمائے میں اضافہ ہوا اور اس کے اسالیب لفظ و سنٹر میں وسعت پیدا ہوئی نیز زبان جو اپنے مزاج میں دیسی اور پراکرتی عناصر کی کثرت کے باعث ہندی اور ہندوی کے روپ میں تھی، اس قدیم روپ سے نکل کر اردوئے معلیٰ میں داخل ہو گئی۔“ ۲۵

تراجم کے علاوہ اس دور میں فارسی کے اسمائے مفعول کو اردو میں بلا تصرف و ترجمہ شامل کیا گیا اور یہ صورت مرکبات تک محدود نہیں بلکہ بطور مفرد بھی استعمال ہوئی۔ مثلاً خوابیدہ، کاہیدہ، دریدہ، بالیدہ، تفسیدہ، زائیدہ، خراشیدہ، نشیندہ، بانیدہ، نالیدہ اور شوریدہ وغیرہ۔ ۲۶

اسم مفعول کی طرح فارسی کے بعض اسم فاعل بھی اس دور میں بجنسہ فارسی سے لیے گئے مثلاً گویندہ، کشندہ، پرندہ، شنوا، نگران، رواں دواں، کشاں وغیرہ۔ اس دور میں عربی و فارسی مرکبات کا استعمال زور پکڑ گیا اور اردو میں فارسی اضافتوں کا استعمال عام ہو گیا۔ میر اور ان کے زیر اثر غالب کے ہاں بھی محض سرسری مطالعے سے اس قسم کی تراکیب بکثرت مل جاتی ہیں۔ موئے آتش دیدہ، حلقہ زنجیر، آتش ز پرہا، دامن کوہ، قافلہ نکبت، ہنگامہ گرم کن، چراغ تہ دامان، خانہ بر انداز چمن، خاک افتادہ ویرانہ، برق خرمن، یک بیاباں ماندگی، تنج ستم کشیدہ، باعث لطف زندگانی، یک حرف آرزوئے بہ لب نارسیدہ وغیرہ۔ ۲۷

اردو میں پراکرتی افعال و مصادر کی کثرت ایک قدرتی لسانی واقعہ ہے البتہ امدادی افعال مثلاً ہونا، کرنا، دینا، لانا وغیرہ عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ بکثرت استعمال ہوئے ہیں۔ یہ الفاظ خواہ مصدر

ہوں یا اسم جامد یا حاصل مصدر، صرف میر کا کلام سامنے رکھیں تو حسب ذیل صورتیں نظر آتی ہیں:

مائل ہونا، ظہور ہونا، رخصت چاہنا، فرصت ڈھونڈنا، آرام آنا، بسر کرنا، عاشق ہونا، موزوں کرنا، خیال چھوڑنا، اختیار کرنا، طالب ہونا، خبر آنا، مقدر کرنا، تبسم کرنا وغیرہ۔ اس فہرست کو میر کے معاصرین کا



کام سامنے رہے اور وضع ایسا جاسکتا ہے۔ دراصل یہی صورت اعمال زبان کی سب سے اہم ہے کہ جس سے اردو کے سرمایہ لسانی میں زبردستی اضافہ ہوا۔ ۱۸

اس دور میں عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کے درمیان وابہ طلب کا استعمال عام ہے، جیسے:

ع: کوئی انعامس و پیار رہتا ہے (نہ)

ع: پوچھتے ہے پھول و پھل کی خبر اب تو عذیب (۱۹)

اسی طرح اردو الفاظ اور عربی فارسی الفاظ کے مابین مابین اضافات کے سامنے کی مثالیں دیتے ہیں، جیسے:

ع: اس لفظ نا بھیجہ کو کہاں تک پڑھائیے (نہ)

اس دور میں زبان بھیجہ کر صاف ہو گئی، لہذا اس دور کے الفاظ کی جگہ نرم اور شائے الفاظ کے

لے لی۔ اکا کی جگہ لگا، او کی جگہ ابو، جا کے کی بجائے جگا، وغیرہ استعمال ہونے لگے۔ اس دور

میں لفظوں کو نرمانے کی طرف عام میلان ملتا ہے۔ ۱۹

یہ اردو زبان و ادب کی خوش قسمتی ہے کہ میر وسودا کے بعد غالب جیسا نام نہاد نرویز کار اور فکرمفن دار میدان سخن میں اتر آ جس نے میر وسودا کے عہد کے لسانی ورثے پر اکتفا ہی نہیں کیا بلکہ اپنی اجتہاد ہی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر اسے مزید اعتبار بخشا۔ غالب نے اپنی قوت تخلیق سے زبان و بیان و وسعت بخشی، انظیات کو گنجینہ معنی کا طلسم بنایا اور لسانی واسلو بیانی سطح پر اپنے فنی اجتہادات کا لوہا منوایا۔ غالب ایک ایسے باشعور ماہر لسانیات کے طور پر ابھرے جس نے اردو زبان کے لسانی امکانات کو خدشہ کے پیرائے میں سمو کر زبان کی ترقی کے عمل کو تیز تر کر دیا۔ غالب کی انظیات، لسانی تشکیلات، تراکیب سازی، معنی آفرینی، آہنگ شعری، صوتیاتی محاسن، صرفی و نحوی امتیازات، املا کی صفات، صنائع انظمی و معنوی کے امکانات نے لسانی ترقی کی نئی راہیں متعین کیں۔ غالب نے زبان کے نوع بنوع تجربات کیے۔ ان کی مشکل پسندی سے لے کر سادہ گوئی تک یعنی کامیاب اخفا سے لے کر کامیاب ابلاغ تک زبان نت نئے تجربات سے ہم کنار ہوئی۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے غالب کی زبان دانی کا تجزیہ کرتے ہوئے درست لکھا ہے کہ:

”غالب کے فن میں زبان کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ وہ زبان کے بلند پایہ فن کار ہیں اور

اس میں شبہ نہیں کہ انھوں نے زبان کے استعمال کو ایک فن بنا دیا ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں

جہاں اپنی انظار کے لیے جو زبان استعمال کی ہے وہ زندگی سے بھرپور ہے۔ اس میں بڑی جولانی

ہے، بڑی جدت ہے اور تازگی ہے، بڑی شان و شوکت ہے۔ غالب نے اس کو خوب بنایا، سنوارا

اور نکھارا ہے اور اس میں شروع سے آخر تک ایک ہیرے کی طرح ترشی ہوئی کیفیت پیدا کر دی

ہے۔۔۔ ان کی زبان ان کے تخلیقی مزاج کی آئینہ دار ہے۔۔۔ غالب نے زبان کو ایک نیا مزاج

دیا ہے۔ اس کے استعمال میں ایک اجتہادی شان پیدا کی ہے اور اس اعتبار سے وہ ایک منفرد

حیثیت رکھتے ہیں۔“

## غالب کا لسانی شعور:

غالب ایک عہد ساز ہی نہیں، زبان ساز شاعر بھی ہیں۔ انھوں نے اپنے ”لطفِ گویائی“ سے ایک نئی شعری لسانیات کی بنیاد رکھی۔ اگر انھیں زندگی میں سازگار حالات میسر آتے تو وہ یقیناً زبردست زبان دان اور ماہر لسان کا درجہ حاصل کرتے اور لسانیات کی بڑی خدمت کر جاتے اور ”لسانیات“ جسے فی زمانہ علم کا مرتبہ حاصل ہے وہ تقریباً ڈیڑھ صدی پیشتر ہی یہ رتبہ حاصل کر لیتا۔ انھوں نے نہ صرف اپنی شاعری کے پیرائے میں عملاً لسانی تبدیلیاں کیں بلکہ اپنے شاگردوں اور دوستوں کے نام مکاتیب میں بھی باریک لسانی مسائل پر اظہار خیال کیا جن کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم غالب کے لسانی شعور کا بخوبی ادراک کر سکتے ہیں۔

غالب اپنے عہد کے ایک مسلم الثبوت استادِ سخن تھے اور لسانی امور کی اہمیت سے باخبر بھی۔ یوں تو اردو شاعری میں اصلاحِ سخن کی ایک باقاعدہ روایت کا سراغ ملتا ہے جہاں اپنے عہد کے ممتاز و مستند شعرا اکثر اپنے تلامذہ کے تخلیقی سرچشموں کو نکھارتے، ان کے شعری مذاق کی تربیت کرتے، زبان دانی کے رموز سکھاتے، ان کے کلام کے فنی محاسن کو پرکھتے، عروض و قواعد کی گتھیاں سلجھاتے نظر آتے ہیں تاکہ شاعری کے جوہر کو تاب دی جاسکے، کلام کو معائبِ سخن سے پاک کر کے فنی پختگی عطا کی جاسکے اور اسے شائستگی، روانی، ترنم اور حسنِ کلام کے جواہر سے مالا مال کیا جاسکے۔ اصلاحِ سخن کی اس ادبی روایت کو پروان چڑھانے والوں میں میر و سودا، مصحفی و انشا، آتش و ناسخ اور مومن و ذوق کی قابلِ قدر خدمات اور اصلاحِ زبان کی کاوشیں کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں لیکن یہاں بھی مرزا غالب کا امتیاز برقرار ہے۔ خطوطِ غالب کا سرسری مطالعہ باور کراتا ہے کہ انھوں نے کس طور اپنے شاگردوں کی لسانی تربیت کا حق ادا کیا اور ان کے کلام کی اصلاح مع امثال و تو جیہات پیش کیں۔

غالب کے مکاتیبِ غالب کے منجھے ہوئے لسانی شعور، فنِ شعر کے اسرار و رموز سے واقفیت اور زباں دانی کے حوالے سے ایک اہم دستاویز کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ ان کے استادانہ مرتبے کی عظمت ہی تھی کہ بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر نے بھی تلمیذِ غالب ہونے میں فخر محسوس کیا۔ غالب کے اکثر مکاتیب میں ہمیں علمِ لسانیات سے متعلق باریک سے باریک تر مسائل کا بیان مل جاتا ہے۔ کہیں وہ اپنے شاگردوں کی قواعدی غلطیوں کی اصلاح کرتے نظر آتے ہیں تو کہیں علم عروض اور صنائع بدائع پر اظہار خیال کرتے ہیں، کہیں اشتقاقیات اور تراکیب سازی جیسے اہم مسائل کی گتھیاں سلجھاتے ہیں تو کہیں لغات و معنی کے امور پر تبادلہ خیال کرتے ہیں۔ کہیں اردو زبان میں دیگر زبانوں یعنی عربی، فارسی، ترکی اور ہندی کے دخل الفاظ کی نوعیت سمجھا کر اردو کے دیگر زبانوں سے لسانی رشتوں اور لسانی جذب و انجذاب پر روشنی ڈالتے

ہیں۔ غالب جا بجا تذکیر و تائید، واحد جمع، اسما و صفات، روزمرہ و محاورہ اور دیگر قواعد زبان سے متعلق اہم لسانی اشارے کرتے ہیں جو ان کے پختہ لسانی ادراک اور امور زبان دانی پر دسترس کے فراز ہیں۔ علم لسانیات کی بنیاد لفظ سے وابستہ مسائل و مباحث پر استوار ہے۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”... لفظ میں بڑی تاثیر ہے، بڑی قوت ہے اور بڑا ظلم ہے۔ لفظ کا حسن استعمال کمبوا کی دھار پر چلنے کا مثل ہے... الفاظ کے ظہور ترتیب میں حسن ترتیب اور ترتیب نو کے لحاظ سے زبان قرار دیا جاسکتا ہے جب کہ لفظ اور لفظ شناسی سے وابستہ فنی امور لسانیات کے علم کی تکمیل کا باعث بنتے ہیں۔ یہی ہے لسانیات کی مختصر ترین الفاظ میں تعریف...“

الفاظ اپنی لچک پذیری کے لحاظ سے انقلابات زمانہ کے ساتھ ساتھ اپنے انداز و انبساط، معنی و اثر کا بدلہ لیتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ کسی مخصوص جغرافیائی حدود میں رہنے والوں کی تہذیب و معاشرت، موسمی اثرات، رسم و رواج اور سیاسی و معاشی تبدیلیاں بھی لسانی تخیل کا سبب بنتی ہیں۔ وہی زبانیں زندہ و قائم رہتی ہیں جو ان تبدیلیوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت رکھتی ہوں۔ شاعرانہ حال بھی اسی میں ہے کہ فرسودہ لفظوں کو نئی زندگی اور نئی توانائی بخشی جائے، مروجہ اور روایتی اسلوب و تنظیمات سے انحراف کیا جائے، زبان کے دیرینہ پیانوں میں نئی شراب اندلی جائے تاکہ شعرو زبان وقت کے بدلتے دھاروں کے ساتھ ساتھ خود کو ڈھال سکے اور زمانے کے بدلتے ہوئے مذاق اور امکانات کی اہلیں ہو سکے۔

شعر غالب کے لسانی رویے اس حقیقت کے غماز ہیں کہ وہ اپنے عہد کے بہت بڑے منتقد تھے۔ انھوں نے الفاظ کے دروبست اور حسن ترتیب کو بروئے کار لا کر شاعری کے پیرائے میں سادگی کی ہے۔ انھوں نے اپنے اشعار کے ایک ایک لفظ کو ”گنجینہ معنی کا ظلم“ بنا دیا ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس حوالے سے اپنے ایک مضمون میں رقم کرتے ہیں:

”غالب کے کلام کی دل کشی و اثر پذیری اور معنوی تہ و داری میں صرف فکر و خیال کی تازگی و قدرت کا ہاتھ نہیں ہے بلکہ... اس میں زبان کے فنی برتاؤ اور الفاظ کے تار و پود کو بھی خاص دخل ہے۔ ان کا یہ دعویٰ ہے کہ:

گنجینہ معنی کا ظلم اس کو سمجھیے

جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

بے دلیل نہیں ہے۔ انھوں نے اپنے اشعار کے ایک ایک لفظ کو گنجینہ معنی کا ظلم بنانے میں نظم بیان

و بدلی کے ہمارے محاسن اور زبان و بیان کے سارے رموز و نکات سے کام لیا ہے۔“

غالب نے اپنی جدت پسند فطرت سے کام لے کر مروجہ الفاظ کو نئے مفہام عطا کیے اور جدت

اسلوب کی بدولت اپنے مختصر سے دیوان کو تاثیر کا ظلم بنا دیا۔ بقول ڈاکٹر تحسین نراقی:

”اصل میں غالب کی زیست اور ذہن اکہرے نہیں، مگرے اور تہہ دار ہیں۔ ان کے اندر ایک نہیں سیکڑوں قیامتیں زندہ و بیدار ہیں۔ خیال و فکر اور جذبہ و احساس کی جدلیات نے انہیں ایک ایسی پیکار گاہ میں ڈھال دیا ہے جہاں زندگی اپنے تمام تصادمات و تعینات، تقاضوں اور تدبیروں اور رنگوں اور رمزوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ غالب ورق سادہ نہیں اور اگر کہیں سادہ ہیں بھی تمام آفتابی رنگ اس میں گھل مل کر ایک ہو گئے ہیں اور یوں اس سادگی میں تہہ داری پیدا ہو گئی ہے۔“ ۲۳

غالب ایک ذولسائین شاعر تھے۔ انھوں نے بیک وقت فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں اپنی شاعرانہ عظمت کا لوہا منوایا۔ انھیں زبان و بیان پر جو قدرت حاصل تھی اس کو مد نظر رکھتے ہوئے ان کی زبان دانی اور لسانی شعور کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ یقیناً ان کا لسانی شعور بھی شعری شعور ہی کی طرح پختہ تھا۔ بالخصوص انھوں نے اردو غزل کو جس طور سنوارا اور نکھارا اور قصص الفاظ سے کام لیتے ہوئے اسلوب شعری اور اردو زبان کو جس طور لفظی و معنوی محاسن سے آراستہ کیا وہ قابلِ داد ہے۔ انھوں نے نہ صرف اردو غزل بلکہ زبان اردو کے لسانی امکانات کے نئے درجے بھی وا کیے۔ ان کی یہ شاعرانہ تعلیمات بے جا نہیں ہیں:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں  
غالب صریح خامہ نوائے سروش ہے ۲۴

پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی  
روح القدس اگرچہ مرا ہم زبان نہیں ۲۵

ہوں ظہور کی کے مقابل میں خفائی غالب  
میرے دعوے پہ یہ حجت ہے کہ مشہور نہیں ۲۶

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم  
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت ۲۷

غالب نے فارسی زبان پر دسترس اور عربی زبان کے رموز و قواعد سے واقفیت کے نتیجے میں زبان اردو کو ہمہ گیری عطا کی۔ غالب لسانی رموز و نکات پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری غالب کی زبان دانی اور لسانی شعور پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”زبان اور اس کے مختلف مسائل کے بارے میں ان کا ذوق، جو بڑا رچا ہوا اور پاکیزہ تھا، ان کا رہنما تھا۔ اردو تو ان کی اپنی زبان تھی، فارسی میں بھی وہ بالکل اہل زبان کا سا ذوق رکھتے تھے۔ دوسروں کی معمولی لغزشیں بھی ان کو کھٹک جاتی تھیں۔“ ۲۸

غالب کے لسانی شعور کو صیقل کرنے میں فارسی اساتذہ سخن نے مضبوط کردار ادا کیا۔ اپنے خط میں اس لسانی تربیت کی سمت اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”شیخ علی حزیں نے مسکرا کر بے راہ روی مجھ کو بتائی۔ طالبِ آملی اور عرکی شیرازی کی غضب آلود نگاہ نے آوارہ اور مطلقِ امان پھر نے کامادہ جو مجھ میں تھا ان کو فنا کر دیا۔ نلہوڑکی نے اپنے کلام کی کبرائی سے میرے ہاز و پر تو یذ باندہ اور نلیر کی نے اپنی ناس روش پر مجھ کو پھنسا سکھایا۔ اب اس کروہ والا شکوہ کے فیضِ تربیت سے میرا کلک رقص، ہپال میں کبک ہے تو راک میں موسیقار، جلوے میں ملاؤس ہے تو پرواز میں عقاب...“ ۳۹

غالب کی فارسی دانی کے حوالے سے مولانا محمد حسین آزاد کی یہ رائے بھی بڑی اہم ہے۔ ”آبِ حیات“ میں لکھتے ہیں:

”حق پوچھو، یہ بڑے فکر کی بات ہے کہ ایک امیر زادے کے سر سے بچپن میں بزرگوں کی تربیت کا ہاتھ اٹھ جائے اور وہ فقہِ طبعی ذوق سے اپنے تئیں اس درجہ کمال تک پہنچائے۔ وہ کیسی طبع لایا ہوگا جس نے اس کے فکر میں یہ بلند پروازی، دماغ میں یہ معنی آفرینی، خیالات میں ایسا انداز، لفظوں میں نئی تراش اور ترکیب میں انوکھی روش پیدا کی۔ جا بجا خود ان کا قول ہے... کہ زبانِ فارسی سے مجھے مناسبتِ ازلی ہے... مبداءِ فیاض کا مجھ پر احسانِ عظیم ہے۔ ماخذِ میرا کج اور طبعِ میری سنبھ ہے... مطابقِ اہلِ پارس کے منطق کا مزہ بھی ابدی لایا ہوں...“ ۴۰

اردو کی شعری روایت میں غالب میر و سودا کے مداح تھے، میر کے معتقد تھے۔ ان کی زمینوں میں انھوں نے غزلیں بھی کہیں لیکن یہاں بھی ان کا رنگِ سخن میر کے ہلِ منتبع کے بجائے تازہ گوئی اور دشتِ آفرینی کی طرف مائل ہے اور یہ رنگِ سخن میر کے بجائے بیدل اور عرکی سے قریب تر ہے۔ شیخ محمد اکرام ”غالب نامہ“ میں لکھتے ہیں:

”واقعہ یہ ہے کہ اگرچہ ان کے ابتدائی اشعار اردو میں ہیں لیکن مضمون اور زبان کی تمام خصوصیات فارسی شاعری کی ہیں۔ مرزا اپنے اردو اور فارسی کلام میں وہ حدِ فاصل نہیں رکھتے تھے جو اس زمانے میں فارسی سے عوام کی ناواقفیت کی وجہ سے ہو گئی ہے۔ وہ ”گلِ رعنا“ کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ میں نے اردو شعر گوئی میں بھی وہی طریقہ اختیار کیا جو فارسی شاعری میں رواج تھا۔ مرزا کی شاعری بقول ان کے ایک باغ کی طرح ہے جس کے دو دروازے ہیں: ایک اردو اور ایک فارسی...“ ۴۱

اردو اور فارسی شاعری کے اسی یکساں معیار کے سبب وہ ریختہ کو ”رُشکِ فارسی“ اور فارسی رنگِ کلام کو ”نقشِ ہائے رنگِ رنگ“ سے تعبیر کرتے ہیں۔

فرہنگ و فنِ لغت نویسی سے دلچسپی:

غالب کے مکاتیب میں فرہنگ اور علمِ لغت سے دلچسپی کے متعدد شواہد ملتے ہیں جس سے ان کی تنقیدی بصیرت اور لسانی اُچھ کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس ذیل میں ڈاکٹر سلیم اختر کی درج ذیل

رائے قابلِ غور ہے:

”غالب اگر شاعر نہ ہوتا اور اس نے صرف لسانیات، زبان و بیان اور صرف نحو کے مباحث پر قلم اٹھایا ہوتا تو یقیناً وہ ایک ماہر کا درجہ پاتا۔ اگر اس نے باقاعدگی سے لغت مدون کی ہوتی تو یقیناً یہ اہم کارنامہ ثابت ہوتی اور غالب، خانِ آرزو کے پائے کا لغت نویس تسلیم کیا جاتا۔“ ۴۲

علمی و لسانی مسائل کے معاملے میں غالب تحقیق و تفحص کے قائل تھے اور علمی مسائل میں آزادانہ رائے کی اہمیت کو سمجھتے تھے۔ وہ روایات کی کورانہ تقلید کو درست نہیں سمجھتے تھے کہ ماضی میں جو تحقیق غلط طور پر کی گئی ہے اسی کو حرفِ آخر مان کر مستقبل میں بھی اس کی اندھا دھند تقلید کی جاتی رہے۔ تحقیق کی دنیا کا کوئی فیصلہ حتمی اور آخری نہیں ہوتا بلکہ شعور و ادراک کی ترقی کے ساتھ ساتھ مسائل پر از سر نو نظر ڈالنا اور اس کے حسن و قبح کا معیار متعین کرنا اہم تحقیقی ضرورت ہے۔ ایک خط میں مرزا قنوت کو لکھتے ہیں:

”یہ نہ سمجھا کرو کہ اگلے جو لکھ گئے ہیں، وہ حق ہے۔ کیا آگے آدمی احمق پیدا نہیں ہوتے تھے؟“ ۴۳

غالب ہند کے فرہنگ نویسوں سے بعض بنیادی اختلافات رکھتے تھے کیونکہ ان کی تحقیق کی بنیاد قیاس آرائی پر تھی اور تحقیق کی راہ میں اندازے اکثر غلط ثابت ہوتے ہیں۔ ہند کے فرہنگ نویسوں کے بارے میں غالب کی یہ رائے ملاحظہ کیجیے:

”ایک لطیفہ لکھتا ہوں۔ اگر خفا نہ ہو جاؤ گے تو حظ اٹھاؤ گے۔ جتنی فرہنگیں اور فرہنگ طراز ہیں، یہ سب کتابیں اور سب جامع مانند پیاز ہیں، تو بچو اور لباس در لباس، وہم در وہم اور قیاس در قیاس، پیاز کے چھلکے جس قدر اتارتے جاؤ گے، چھلکوں کا ڈھیر لگ جائے گا، مغز نہ پاؤ گے۔ فرہنگ لکھنے والوں کے پردے کھولتے جاؤ، لباس ہی لباس دیکھو گے، شخص معدوم، فرہنگوں کی ورق گردانی کرتے رہو، ورق ہی ورق نظر آئیں گے، معنی موہوم۔“ ۴۴

فرہنگ نویسوں کی سہل انگاری پر طنز کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

”ظرافت پر مدار تحقیق نہیں ہے۔ آپ کے خاطر نشیں کرتا ہوں جو میرے دل نشیں ہے۔ فرہنگ نویسوں کا قیاس، معنی لغات میں نہ سرا سر غلط ہے، البتہ کمتر صحیح اور بیشتر غلط ہے۔ خصوصاً دکنی تو عجب جانا نہ ہے، لٹو ہے، پوچ ہے، پاگل ہے، دیوانہ ہے، وہ تو یہ بھی نہیں جانتا کہ بائے اصلی کیا ہے اور بائے زائدہ کیا۔ حیران ہوں کہ اس کی جانب داری میں فائدہ کیا ہے؟۔۔۔“ ۴۵

یہاں غالب کا اشارہ ”برہانِ قاطع“ کے مصنف کی جانب ہے۔ غالب کی مشہور تصنیف ”قاطعِ برہان“ کو نہ صرف ایک ادبی معرکے کی حیثیت حاصل ہے بلکہ یہ ان کی فنِ لغت نویسی اور زبان دانی سے دلچسپی کا بھی بین شاہد ہے۔ گو یہ کتاب ۱۸۶۲ء میں زیور طباعت سے آراستہ ہو کر منظر عام پر آئی لیکن اس کا سبب تالیف ہم ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی (بغاوت) کو بھی قرار دے سکتے ہیں۔ غالب چونکہ انگریزوں کے وظیفہ خوار تھے اس لیے انھوں نے مصلحتاً اپنے ہونٹ سی لیے اور گھر میں محصور ہو کر بیٹھ



رہے۔ گوشہ نشینی میں وقت گزاری کے لیے مطالعہ کتب کا سہارا لیا۔ غالب زیادہ تر کتابیں کرائے پر لے کر پڑھا کرتے تھے لیکن اب کمر سے باہر اٹھنا جو موقوف ہوا تو کمر میں موجود کتب پر ہی اکتفا کیا۔ بقول مالک رام:

”گھر پر لے دے کمر صرف دو کتابیں تھیں: دساتیر اور فارسی لغت کی مشہور کتاب ”برہان قاطع“۔ مولف محمد حسین تبریزی۔ فرصت کے اوقات میں وہ اسے الٹ پلٹ کر دیکھنے لگے۔ بغور، بحث پر وہ اس میں قدم قدم پر مختلف قسم کی اغلاط سے دوچار ہوئے۔ وہ کتاب کے حاشیے پر اشارات قلم بند کرتے رہے، کہیں سنجیدگی سے معنی کی تصحیح کر دیتے، کہیں اس کی افویہ پر کوئی المیہ یا چٹکا لکھ دیتے۔ جب وسط ستمبر ۱۸۵۷ء میں شہر میں امن کی صورت قائم ہوئی... تو کسی نے ان سے فرمائش کی کہ ان حواشی کو یک جا لکھوا لیا جائے تو یہ فارسی کے طلبہ کے لیے مفید ہوں گے... چنانچہ یہ کتاب ”قاطع برہان“ کے عنوان سے ۱۸۶۲ء میں مطبع نولکشور لکھنؤ سے شائع ہوئی۔“ ۵۶

شیخ محمد اکرام ”قاطع برہان“ کی تخلیق کا اصل محرک ”دستنبو“ کو قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اس کتاب کو ”دستنبو“ کا شری ثانی سمجھنا چاہیے۔ ”دستنبو“ کی تحریر میں مرزا نے عربی الفاظ استعمال نہ کرنے کا التزام کیا تھا۔ اب انہیں الفاظ کے اصل اور معانی پر زیادہ غور کرنے کی ضرورت پڑی جس کے لیے انھوں نے فارسی لغت ”برہان قاطع“ کا غائر مطالعہ کیا۔ علاوہ ازیں اس وقت ان کے پاس پارسیوں کی کتاب ”دساتیر“ بھی تھی اور چونکہ عربی الفاظ ترک کرنے کی وجہ سے قدیم فارسی کے کئی الفاظ انہیں استعمال کرنے پڑے۔ انھوں نے دیکھا ہوگا کہ ”برہان قاطع“ میں جو معنی دیے ہیں وہ ”دساتیر“ کی عبارت پر نہیں چھتے چنانچہ جب ”دستنبو“ ختم ہو گئی اور انھیں ”برہان“ کو بغور پڑھنے کی فرصت ملی تو انہیں کئی بے قاعد گیاں نظر آئیں۔“ ۵۷

محمد حسین بن خلف تبریزی متخلص بہ برہان کی ”برہان قاطع“ فارسی کی بہت اہم اور ضخیم لغت ہے جو ۱۶۵۲ء میں سلطان عبداللہ قطب شاہ کے دور حکومت میں گولکنڈہ میں مرتب کی گئی۔ یہ اپنے دور کی تقریباً تمام فارسی لغات میں سب سے زیادہ ضخیم ہے۔ اس کی ایک دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس سے پہلے کسی فرہنگ کی ترتیب حروف تہجی کے اعتبار سے نہیں پائی جاتی... اس میں الفاظ کے سارے معنی درج ہیں اور بعض الفاظ کے تالافظ بھی دیے گئے ہیں۔ اپنی ان تمام خوبیوں کی وجہ سے یہ کئی بار زیور طباعت سے آراستہ ہوئی۔ ان خوبیوں کے باوجود یہ لغت اغلاط سے یکسر پاک نہیں۔“ ۵۸

غالب کا اعتراض یہ تھا کہ ایک ایسی مستند فرہنگ کو، جسے نصابی کتاب کے طور پر مطالعہ کیا جاتا ہو اور جسے کتب حوالہ میں وضع مقام حاصل ہو، فاش غلطیوں سے یکسر پاک ہونا چاہیے۔ گو غالب کی ”قاطع برہان“ سے تقریباً ایک صدی پیشتر سراج الدین خان آرزو کم و بیش چالیس ہزار فارسی الفاظ پر مشتمل ”سراج اللغات“ ترتیب دے چکے تھے اور ”برہان قاطع“ کی بیشتر اغلاط پر تنقیدی نظر ڈال چکے تھے۔ فن لغت نویسی کی غیر معمولی مہارت کے باوصف آرزو کی ”سراج اللغات“ تک قارئین کی رسائی نہ ہو سکی لیکن غالب کے

رسالے ”قاطع برہان“ کے منظر عام پر آتے ہی عوام الناس کی مخالفت کا ایک طوفان کھڑا ہو گیا کیونکہ قارئین ”برہان قاطع“ سے جذباتی لگاؤ رکھتے تھے اور اس کی بابت کچھ غلط کہنے سننے کے روادار نہیں تھے چنانچہ غالب کی ”قاطع برہان“ کی تکذیب میں متعدد کتب ضبط تحریر میں لائی گئیں، بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

”... قاطع القاطع“ (مولوی امین الدین پٹیلوی) ”محرَق قاطع“ (مولوی سعادت

علی) ”ساطع برہان“ (مرزا سلیم بیگ) ”معرکہ برہان“ (مولوی احمد علی) کی صورت میں جوابی

کتب لکھی گئیں۔ ادھر غالب کے حمایتی بھی میدان میں اتر آئے جنہوں نے ”دافع ہدیان“

(مولوی بخت علی خاں) ”لطائف غیبی“ (سیف الحق) وغیرہ لکھیں۔ خود ”نامہ غالب“ اور ”تغ حیر“

کی صورت میں غالب نے بھی جوابات دیے اس بحث کا نتیجہ یہ ہوا کہ غالب نے ”قاطع برہان“ پر

کام جاری رکھا چنانچہ معترضین کے اعتراضات اور اپنے جوابات کی سند میں مزید شواہد پر مبنی

”درش کاویانی“ (دسمبر ۱۸۶۵ء) طبع کرائی... آج ”برہان قاطع“ اور اس انداز کے دیگر لغات

متروک ہیں۔“ ۵۹

اُس زمانے میں گولکنڈہ کے مسلمانوں کی بول چال کی زبان تحریف شدہ فارسی تھی۔ اس میں دکن

کی ہندی کے الفاظ شامل ہو گئے تھے۔ گولکنڈہ تلنگانہ کے صوبے میں واقع ہے اور اس کی اصل زبان

مسلمانوں کی آمد سے پہلے تلنگی تھی۔ محمد حسین برہان نے گولکنڈہ کے تلنگی فارسی کے الفاظ کو بھی ادبی

فارسی کے طور پر تحریر کیا ہے جسے دیکھ کر غالب جیسا فارسی داں ذہنی کوفت کا شکار ہوئے بنانہ رہ سکا۔ ۵۰

غالب نے قاطع برہان لکھ کر گویا بھڑوں کے چھتے میں ہاتھ ڈال دیا۔ بقول غالب ”قاطع برہان

کا لکھنا کیا ہوا گویا باسی کڑھی میں اُبال آیا۔“ ۵۱ لیکن اس قضیے کے نتیجے میں ادبی ماحول کا رخ پہلی بار

لسانی مباحث کی جانب مبذول ہوتا نظر آتا ہے یہاں تک کہ خود غالب شعر و سخن سے دست کش ہو کر

مخالفین کے جواب دینے میں مصروف ہو گئے۔ غالب نے مخالفین کی طرف سے اٹھائے جانے والے

اعتراضات کے جواب میں ایک طویل خط مولوی رحیم بیگ مولف ”ساطع برہان“ کے نام تحریر کیا جو نہ

صرف اپنے موضوع کے اعتبار سے ایک مکمل تصنیف کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ مرزا غالب کی زبان دانی اور

لسانی مسائل پر دسترس کا عکاس بھی ہے۔ بعد ازاں یہ طویل خط بعنوان ”نامہ غالب“ شائع ہوا۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی کے خیال میں:

”نامہ غالب“ برہان قاطع اور قاطع برہان کے قضیے سے متعلق غالب کی سب سے اہم

تصنیف ہے۔ غالب نے اس میں بعض ادبی و لسانی مباحث کو چھیڑا ہے... اس کا انداز اور لب و لہجہ

عالمانہ سنجیدگی کے ساتھ ہم آہنگ ہے لیکن اس کے باوجود غالب کی ذہانت اور ان کی شخصیت کی

پہلودار کیفیت نے اس میں جگہ جگہ دو رنگ و آہنگ بھی پیدا کر دیا ہے جو ایک شمشیر جو ہر دار میں

ہوتا ہے۔“ ۵۲

اس قضیے کی نوعیت علمی، ادبی اور لسانی تھی۔ غالب کو ان تینوں پہاؤں سے گہرا لگاؤ تھا۔ اس لگاؤ نے ان سے ”نامہ غالب“ نکھوائی۔ ان کی یہ کتاب اگرچہ مختصر ہے لیکن اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس کو پڑھ کر اس ادبی بحث کی ایک تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ ۵۲

”نامہ غالب“ ہر لحاظ سے ایک عالمانہ تصنیف ہے اور اس میں شروع سے آخر تک ایک عالمانہ سنجیدگی کی لہری دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہاں غالب کا انداز، ماندانہ نہیں بلکہ دوستانہ انداز میں چند نکات کی وضاحت کی گئی ہے... یہاں غالب نے بڑے سلیقے سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور بڑے منطقی انداز میں اپنے نظریات کی وضاحت کی ہے۔ غالب کے نزدیک دینی اور ادبی و لسانی مسائل دونوں میں اختلاف ہو سکتا ہے اور ہونا چاہیے اس لیے اگر انھوں نے ”برہان قاطع“ کی غلطیوں پر قلم اٹھایا تو کون سا گناہ کیا۔ ۵۳

غالب فارسی کے فرہنگ نویسوں کے بارے میں اپنے تاثرات کچھ اس طور قلم بند کرتے ہیں:

”اگرچہ قاطع برہان میں جا بجا لکھتا آیا ہوں، مگر اب ہندی کی چندی کر کے لکھتا ہوں کہ یہ عقیدہ میرا ہے کہ فرہنگ لکھنے والے جتنے گزرے ہیں سب ہندی نژاد ہیں، ہاں علم صرف و نحو عربی میں بقدر تحصیل مسلم اور استاد ہیں۔ علم صرف و نحو کی کتب درسی موجود ہیں، جس نے چاہا اس نے استاد سے ان کتب کو پڑھ لیا ہے۔ فارسی کے جو فرہنگ ان حضرات نے لکھے ہیں، مطالب مندرجہ کس اصول پر منضبط کیے ہیں اور اس کا علم کس استاد سے حاصل کیا ہے؟... قواعد فارسی کا رسالہ اہل زبان میں سے کس نے لکھا ہے اور ان ہوں پیشہ فرہنگ لکھنے والوں نے وہ رسالہ کس فاضل عجم سے پڑھا ہے۔“ ۵۴

غالب کو ہندوستان کے فرہنگ نویسوں سے یہ اصولی اختلاف تھا کہ وہ مسائل لغات کے بیان میں اہل زبان سے رجوع نہیں کرتے بلکہ بیشتر قیاس کو تحقیق کی بنیاد قرار دیتے ہیں جب کہ فرہنگ نویسی اس امر کی متقاضی ہے کہ کسی زبان اور اس کے محاورات کے ذیل میں اہل زبان ہی کی رائے کو درجہ استناد حاصل ہونا چاہیے۔ ڈاکٹر شوکت سہروردی غالب کے لسانی شعور کی بابت لکھتے ہیں:

”زبان اور اس کے محاورات کے باب میں دارصل اہل زبان کے سوا وہ کسی کو مستند نہ جانتے تھے اور کسی نزاعی مسئلے میں زبان دان کے کسی استعمال کو مستند نہ مانتے تھے۔ اس کا ایک ثبوت تو وہ استغنا ہے جو انھوں نے اہل علم سے کیا تھا اور جس میں ایک سوال یہ بھی تھا:

”لغت فارسی کی حقیقت اور حروف کی حرکت میں فردوسی اور خاقانی سچے ہیں یا ہندوستانی فرہنگ لکھنے والے؟ مطلب یہ ہے کہ فردوسی اور خاقانی اہل زبان ہیں، ان کے مقابلے میں ہندوستان کے کسی فرہنگ نگار کا قول مستند نہیں۔ دوسرا ثبوت یہ ہے کہ غالب رام پور گئے تو وہاں کے ایک فارسی دان خلیفہ احمد علی نے عربی کے دو شعروں پر زبان اور محاورے سے متعلق کچھ اعتراضات کیے۔ اس سلسلے میں غالب، خلیفہ صاحب کو ایک خط لکھا:

”گوش کا استعمال انداختن کے ساتھ اگر شعرائے ہند کے کلام میں آیا، داتا تو ہم اس کی سند اہل زبان کے کلام میں ڈھونڈتے۔ جب وہ خود عربی نے لکھا ہے تو ہم سند اور کہاں سے لائیں؟ قواعد زبان فارسی کا مآخذ تو ان حضرات کا کلام ہے۔ جب ہم انہی کے قول پر اعتراض کریں گے تو اس اعتراض کے واسطے قاعدہ کہاں سے لائیں گے؟... عربی کی زبان سے جو کھل جائے وہ سند ہے اور ہمارے واسطے وہ قاعدہ محکم ہے وہ مطاع ہے اور ہم اس کے مقلد اور مطیع ہیں۔“ ۶۷

غالب نے اپنے مکاتیب میں لغاتی مسائل کی جو گرہیں کھولی ہیں ان کی ایک جھلک درج ذیل اقتباسات کی روشنی میں دیکھی جاسکتی ہے۔

مثال نمبر ۱: ”شبیہ“ بہ معنی ”صدائے اسپ“ لغت فارسی ہے۔ بہ شبنم کسور دیائے معروف وہائے ہوز، مشتوح وہائے ثانی زدہ اور عربی میں اس کو ”صہیل“ کہتے ہیں۔ ”صہیہ“ کوئی لغت نہیں ہے، نہ عربی نہ فارسی۔ اگر غنیمت کے کلام میں ”صہیہ“ لکھا ہے تو کاتب کی غلطی ہے۔ غنیمت کا کیا گناہ۔“ ۵۷

مثال نمبر ۲: ”جوڈ“ لغت عربی ہے بہ معنی ”بخشش“ جو اد صیغہ ہے۔ صفت مشبہ کا بے تشدید۔ اس وزن پر صیغہ فاعل میری سماعت میں جو نہیں آیا تو میں اس کو خود نہ لکھوں گا مگر جب کہ نظیری شعر میں لایا اور وہ فارسی کا مالک اور عربی کا عالم تھا تو میں نے مانا۔“ ۵۸

مثال نمبر ۳: ”زمان“ لفظ عربی ”ازمنہ“ جمع، دونوں طرح فارسی میں مستعمل۔ ”زمانے“، ”یک زمان“، ”ہر زمان“، ”زمان زمان“، ”دریں زمان“، ”دراں زمان“ سب صحیح اور فصیح۔ جو اس کو غلط کہے وہ گدھا... سنو میاں میرے وطن یعنی ہندی لوگ جو ادائی فارسی دانی میں دم مارتے ہیں، وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں، جیسا وہ گھاگھس الو عبد الواسع ہانسوی لفظ ”نامراد“ کو غلط کہتا ہے اور یہ الو کا پٹھا قلیل صفت کدہ و شفقت کدہ و نشتر کدہ کو اور ہمہ عالم وہمہ جا کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں بھی ویسا ہی ہوں جو یک زمان کو غلط کہوں گا؟ فارسی کی میزان یعنی ترازو میرے ہاتھ میں ہے۔ للہ الحمد للہ الشکر“ ۵۹

حقیقت تو یہ ہے کہ غالب کی تنقید اور اعتراضات کے نتیجے میں ”برہان قاطع“ کی شہرت میں بھی غیر معمولی اضافہ ہو گیا، بقول پروفیسر نذیر احمد:

”انیسویں صدی کا سب سے بڑا علمی و ادبی محرکہ ”برہان قاطع“ ہی سے متعلق ہے۔“ ۶۰

غالب نے لغات نویسی کے حوالے سے جو اعتراضات اٹھائے وہ بیشتر صحیح تھے۔ غالب کا بنیادی مقصد تو اصلاح زبان اور مستند حوالوں کی اہمیت اجاگر کرنا تھا۔ غالب اس امر سے بھی بخوبی آگاہ تھے کہ فارسی اور سنسکرت میں کافی حد تک توافق موجود ہے لیکن ایک مستند لغت میں اس فرق کی واضح نشان دہی ہونا چاہیے۔ بقول ڈاکٹر ریحانہ خاتون:

”غالب خود اس بات کے قائل تھے کہ فارسی اور سنسکرت میں اتنا زیادہ توافقی پایا جاتا ہے کہ ان کا شمار کرنا بہت مشکل ہے۔۔۔ ”قانع برہان“ میں غالب نے آخری ۵۸ صفحات میں توافقی لسانی کے تحت جو الفاظ آتے ہیں ان کی ایک طویل فہرست درج کی ہے۔“ ۶۱

فن لغت نویسی کے حوالے سے غالب کی غیر معمولی دلچسپی اور بصیرت سے انکار ممکن نہیں۔ بیشتر محققین اس بات پر متفق ہیں کہ ”برہان قانع“ اور ”قانع برہان“ کے علمی و ادبی محرکے میں غالب حق پر تھے۔ مالک رام کی رائے کے مطابق:

”بہر حال ایک بات بالکل واضح ہو گئی کہ مرزا اپنے دعوے میں حق بجانب تھے۔ انہوں نے یہ ثابت کر دیا کہ ہندوستانی فارسی دان ہرگز قابل اعتبار نہیں۔“ ۶۲

شیخ محمد اکرام کا تبصرہ ملاحظہ کیجیے:

”عام اغلاط اور الفاظ کے معنی سے قطع نظر فن لغت میں مرزا نے جو اصول وضع کیے ہیں۔۔۔ وہ بیشتر صحیح ہیں۔ مثلاً مرزا کا یہ خیال کہ اگر لغت میں مصدر کے معنی دیے جائیں تو مشتق کے معنی دینے کی ضرورت نہیں رہتی، درست ہے اور اس اصول کو نظر انداز کر کے معنیٰ برہان نے الفاظ کا ذخیرہ بہت بڑھا دیا ہے۔ اسی طرح شعرا نے الفاظ سے جو معنی استعارے کے طور پر کسی خاص نظم سے مراد لیے تھے انہیں بھی مصنف نے مستقل لغت کے طور پر درج کر دیا تھا۔۔۔“ (۶۳)

قصہ مختصر مذکورہ لسانی امور پر غالب کی بحث اور لے دے کا یہ مثبت نتیجہ تو ضرور نکلا کہ تحقیق لغت میں اہل زبان کی اسناد کی اہمیت کا اعتراف کیا گیا، تحقیق لغت میں اندازوں اور قیاس آرائیوں کی مذمت ہوئی، دیگر صرفی و نحوی مسائل کی طرف رجوع کیا گیا، نتیجتاً فن لغت نویسی کے رہنما اصول و قواعد منضبط ہو کر سامنے آ گئے جس نے آنے والے زمانوں کے ماہرین لسانیات اور لغت نویسوں کے لیے آسانیاں پیدا کر دیں۔

### قواعد زبان اور صرفی و نحوی مسائل پر نظر:

غالب کے فکر و فن پر روشنی ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نثر نگار ہی نہیں بلکہ زبان و ادب کے دیگر پہلوؤں اور مسائل پر بھی گہری نظر رکھتے تھے، بالخصوص قواعد زبان اور لسانی اسرار و رموز سے واقفیت ایک ایسی ٹھوس حقیقت ہے جسے کسی طور جھٹلایا نہیں جاسکتا۔ غالب اپنے عہد کے ایک مشاق زبان دان اور لسانی امور کے ماہر تھے۔ انہوں نے اپنے مکاتیب میں اپنے تلامذہ کی اصلاح کلام اور صحت زبان کے حوالے سے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ اردو زبان کا قابل فخر سرمایہ اور صرفی و نحوی مسائل پر ان کے گراں قدر خیالات کا کچھینہ ہے۔ تحقیق زبان کے حوالے سے غالب کے ان کلیدی خیالات کو پیش نظر رکھنا نہایت سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ غالب قواعد و انشا کے حوالے سے بعض ایسے نکات بیان کرتے ہیں جن کی روشنی میں مسائل زبان کی توجیہ بہتر طور پر کی جاسکتی ہے۔ ڈاکٹر شوکت

سبزواری غالب کے لسانی شعور پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

”... وہ روشن طبع، تیز ذہن اور صحیح ذوق کے مالک تھے۔ صحیح چیز کے پرکھنے کا ان میں جوہر تھا۔ تحقیق کے لیے بہت کم ان کو چھان بین کی ضرورت پڑتی تھی بالخصوص زبان اور اس کے مختلف مسائل کے بارے میں ان کا ذوق، جو بڑا رچا ہوا اور پاکیزہ تھا، ان کا رہنما تھا۔ اردو تو ان کی اپنی زبان تھی، فارسی میں بھی وہ بالکل اہل زبان کا سا ذوق رکھتے تھے۔ دوسرے لوگوں کی ’مودی افزائیں‘ بھی ان کو کٹک جاتی تھیں۔ غالب نے سلامت طبع اور استقامتِ ذہن کی اس کیفیت کو ایک ’’نفس مطمئنہ‘‘ سے تعبیر کیا ہے۔“ ۶۴

ڈاکٹر شوکت سبزواری ایک اور جگہ غالب کی محققانہ بصیرت پر روشنی ڈالتے ہوئے فرماتے ہیں:

”اردو ادب میں غالب کو ایک شاعر کی حیثیت سے بڑی شہرت حاصل ہے۔ زبان دان اور محقق کی حیثیت سے لوگ انھیں بہت کم جانتے ہیں۔ وہ زبان کے پارکھ اور مہقر بھی اسی درجے کے تھے جس درجے کے شاعر تھے... جس طرح عمر خیام کی ریاضی اور فلسفے میں بے مثال مہارت ان کی شاعری کے مقابلے میں ابھرنے نہ پائی، غالب کی زبان دانی غالب کی شاعری کے سامنے دب کر رہ گئی... غالب کی زبان دانی اور زبان و ادب کے مسائل پر بصیرت و تہر کچھ وجدانی قسم کا تھا... ان کی تحقیق میں اجتہاد کی شان ہے۔“ ۶۵

قواعدِ زبان اور صرفی و نحوی مسائل کے حوالے سے غالب کی تحقیقی آرا کا تجزیہ کرنے اور اردو کلامِ غالب میں غالب نے عملاً جو لسانی اجتہادات برتے ہیں ان کا مطالعہ کرنے سے پیشتر اس امر کا سرسری جائزہ لینا بھی ضروری ہے کہ آخر زبان و ادب میں قواعد کی کیا اہمیت اور ضرورت ہے؟ ڈاکٹر فرمان فتح پوری قواعد کی تشریح اس طور کرتے ہیں:

”قواعد جمع ہے ’’قاعدہ‘‘ کی۔ اصطلاح میں قواعد سے مراد زبان کا وہ علم ہے جس میں زبان کی ساخت، حروف کی تعداد، الفاظ کی قسمیں، تذکیر تانیث کے اصول، واحد جمع کے قاعدے، الفاظ سازی کے قوانین، افعال، افعال کی قسمیں، مفرد و مرکب الفاظ، جملوں کی بناوٹ اور قسمیں، فاعل، مفعول اور حرف جار کے استعمال اور اس قسم کے دوسرے مسائل زیر بحث آتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ ساری باتیں علمِ زبان کے لیے خاصی اہم اور مفید ہیں۔“ ۶۶

دراصل ہر زبان کا ہیولی کچھ اصول و قواعد کے تحت تیار ہوتا ہے جن پر بڑی حد تک اس زبان کی صحت اور درستی کا دار و مدار ہوتا ہے۔ ان قواعد کے جاننے سے مادری زبان کے علاوہ دیگر زبانوں کو سیکھنے میں سہولت پیدا ہوتی ہے۔ گو اہل زبان کو زبان کے اصول اور قاعدے پڑھنے اور سیکھنے کی چنداں ضرورت نہیں ہوتی لیکن کسی غیر زبان کو بولنے اور لکھنے کے لیے لامحالہ قواعدِ زبان کی طرف بھی رجوع کرنا پڑتا ہے اور اسی ضرورت کے تحت قواعدِ زبان اور صرف و نحو کی تدوین کا آغاز ہوا۔ فورٹ ولیم کالج کے ”صاحبانِ عالی شان“ نے جب اردو سیکھنے کی طرف باضابطہ طور پر توجہ دی تو اردو صرف و نحو کی کتب کی



تالیف و تدوین کی طرف بھی توجہ مبذول ہوئی، تاہم اہل ہند میں اول اول قواعد زبان پر قلم اٹھانے والوں میں میر انشاء اللہ خاں انشا کا نام سرفہرست ہے۔ بقول مولوی عبدالحق:

”اہل ہند میں سب سے اول اس مضمون پر اردو کے مشہور شاعر میر انشاء اللہ خاں انشا دہلوی نے قلم اٹھایا۔ ان کی کتاب ”دریائے لطافت“ (۱۲۲۳ھ/۱۸۰۲ء) بعد نواب سعادت علی خاں بہادر لکھی گئی۔ اس میں علاوہ قواعد صرف و نحو کے عورتوں کے محاورات، مختلف قوموں کی بولیاں اور گفتگوئیں اور طرح طرح کی نظم و نثر بھی شریک ہے۔۔۔ باوجودیکہ اس کتاب کو تالیف ہوئے مدت گزر چکی ہے لیکن اس وقت بھی وہ بے مثل اور قابلِ قدر کتاب ہے۔“ ۶۷

قواعد زبان اس اعتبار سے بہت اہمیت رکھتے ہیں کہ انہی کی بدولت ہم کسی زبان کو اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنا سکتے ہیں اور مافی الضمیر فصیح و بلیغ پیرائے میں ادا کرنے پر قادر ہو جاتے ہیں، تاہم بیشتر ماہرین لسانیات اس امر پر متفق ہیں کہ ایک بچے کے لیے زبان سیکھنے کا بہترین وسیلہ وہ ماحول اور معاشرہ ہے جس میں بچہ جنم لیتا اور پرورش پاتا ہے۔ یہاں وہ قواعد کا سہارا لیے بغیر بھی زبان کو اپنے اظہار خیال کے لیے برتنے پر قدرت رکھتا ہے۔ گویا بقول رشید حسن خاں:

”زبان پہلے بنتی ہے، قواعد و لغت کی کتابیں بعد کو مرتب کی جاتی ہیں۔“ ۶۸

زبان ایک زندہ حقیقت ہے جو ہر لمحہ متحرک رہتی ہے اور تغیرات و تبدیلیوں سے دوچار رہتی ہے بالخصوص و خیل الفاظ کے طفیل زبان میں گونا گوں تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ بقول رشید حسن خاں:

”جب کسی زبان کے الفاظ کسی دوسری زبان میں اپنی جگہ بنا لیتے ہیں تو ان کی پہلی والی صورت برقرار نہیں رہتی بلکہ اس کا رنگ روپ اس زبان کے ملاپ سے قابلِ ذکر حد تک بدل جاتا ہے کیونکہ ہر زبان دوسری زبان سے الفاظ مستعار لینے کے بعد اسے اپنے مزاج سے مطابقت دینے کی کوشش بھی کرتی ہے۔“ ۶۹

اگر کسی زبان میں یہ صلاحیت موجود نہیں تو وہ زندہ اور متحرک کہلانے کی مستحق نہیں بلکہ جامد اور مردہ زبانوں کے دائرے میں شامل کیے جانے کی حق دار بن جاتی ہے۔ کسی زبان کی وسعت، صلاحیت اور طاقت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ وہ دوسری زبانوں سے وارد ہونے والے لفظوں کو کس طرح اور کس حد تک اپنے سانچے میں ڈھال سکتی ہے کیونکہ دوسری زبان کے داخل ہونے سے صرفی و نحوی سطح پر بھی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ شاعری کے حوالے سے دیکھا جائے تو شاعر محض لغت کے تلفظ ہی کی پیروی نہیں کرتا بلکہ شعری ضرورتوں کو مد نظر رکھتے ہوئے متعدد الفاظ کا املا اور تلفظ لغت سے ہٹ کر بھی برتا ہے۔ بقول مولانا محمد حسین آزاد:

”ہر زبان کے فصحا کا قاعدہ ہے کہ اپنی زبان میں تصرفات لطیف سے ایجاد کر کے نئے الفاظ

اور اصطلاحیں پیدا کرتے ہیں۔ ہماری اردو بھی اس میدان میں کسی سے پیچھے نہیں رہی۔“ ۷۰

اردو ایک ملوایں اور مخلوط زبان ہے جس میں عربی، فارسی، ہندی اور دیگر مقامی بولیوں اور زبانوں

کے الفاظ کی اچھی خاصی تعداد موجود ہے لیکن اس تال میل کے باوصف اس کی اپنی ایک جداگانہ حیثیت برقرار ہے۔ لہذا اردو زبان کے قواعد پر نہ عربی صرف و نحو کا اطلاق کیا جاسکتا ہے، نہ فارسی قواعد زبان کا تتبع کیا جاسکتا ہے اور ہندی نثر ادا ہونے کے باوجود صرفی و نحوی اعتبار سے سنسکرتی قواعد کی مکمل پیروی کی جاسکتی ہے۔ بدلتے ہوئے لسانی ڈھانچے کے تناظر میں زبان کے ٹھوس، جامد اور دو ٹوک قواعد ترتیب دینا بھی کارِ فضول ہے چنانچہ زبان اور قواعد کے حوالے سے رشید حسن خاں کی اس رائے پر غور ضروری ہے:

”زبان میں قواعد کی پابندیاں ٹوٹتی رہتی ہیں اور اس کے نتیجے میں بہت سے نئے لفظ بھی بن

جاتے ہیں اور نئے لفظوں کے اضافے سے زبان کا دامن وسیع ہوتا ہے۔ اردو میں تو بہت سے لفظ

اسی طرح بنے ہیں۔ اگر قاعدوں کی پابندی ہی کی جاتی رہتی تو یہ ذخیرہ عالم وجود میں آ ہی نہیں سکتا

تھا۔ جب کوئی لفظ بن جائے اور رواج پا جائے تو اسے قبول کر لینا چاہیے۔ قواعد کی خاطر ارتقائے

زبان پر پابندیاں نہیں لگائی جاسکتیں بلکہ زبان کی خاطر قواعد کو لچک دار بننا پڑے گا۔“ اے

غالب کو ”قواعدِ زبان“ کے ایک بلند پایہ استاد کا درجہ حاصل ہے۔ انھوں نے اپنے مکاتیب میں

اپنے تلامذہ کو نہ صرف شعری رموز سکھائے بلکہ اصلاَحِ زبان کے حوالے سے بھی اپنے گراں قدر خیالات

پیش کیے ہیں۔ ذیل میں چیدہ چیدہ قواعدی مسائل کی بابت غالب کی آرا کا تجزیہ کیا جائے گا تاکہ ان

کے لسانی شعور پر روشنی ڈالی جاسکے۔

یائے تختانی اور ہمزہ:

صوتیاتی اعتبار سے دیکھا جائے تو ہمزہ ایک بے آواز علامت ہے۔ زبان کو اگر صوتیات کا علم

کہا جائے تو ایک علامت بے صوت کا استعمال چہ معنی دارد؟ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ”ہمزہ کیوں؟“ کے

باب میں رقم طراز ہیں:

”اردو میں صدیوں سے ایک رسم چلی آتی ہے کہ اٹھئے، کچھئے، چاہئے، کئے، دئے، لئے

وغیرہ الفاظ کو اکثر ہمزہ سے لکھتے ہیں، سو سب آنکھیں بند کیے اسی لکیر کو پیٹتے جا رہے ہیں... واقعہ

یہ ہے کہ عربی میں ہمزہ کی حیثیت اک مصمتی کی ہے جب کہ اردو میں یہ مصمتہ نہیں۔ اردو میں اس

کی اپنی الگ سے کوئی آواز نہیں... اردو کے اچھے اچھے ادیب بھی اوپر ہمزہ لکھتے ہیں اور نیچے دو

نقطے بھی لگا دیتے ہیں۔ اردو میں اس کا رواج اب ”غلط العام“ کا درجہ حاصل کر چکا ہے۔“ ۲۷

غالب غلطیوں کے معاملے میں عوام کی پیروی کے قائل نہیں تھے اور ہمزہ کے مسئلے سے متعلق

انھوں نے جو رائے ڈیڑھ صدی پیشتر دی تھی نارنگ کا مضمون اسی کی صدائے بازگشت محسوس ہوتا ہے۔

غالب کہتے ہیں:

”... غلطی میں جمہور کی پیروی کیا فرض ہے؟ یاد رکھو یائے تختانی تین طرح پر ہے۔

جز و کلمہ (مصرع)

اے سرنامہ نام تو عقل گرہ کشاے را

یہ ساری فزل اور مثل اس کے بہاں یا ہے تنائی ہے بڑوٹل ہے۔ اس پر ہمزہ لکھنا کہ با مثل کو  
گالی دینا ہے۔ دوسری تنائی مضاف ہے، صرف اضافت کا کسرہ ہے، ہمزہ وہاں بھی مثل ہے نہ بیہ،  
آسائے پر خ یا آٹنائے۔ قدیم توسیلی، انسانی، بیانی کسی طرح کا کسرہ ہر ہمزہ نہیں پاتا۔...  
تیسری دو طرح پر ہے یاے مصدری اور وہ مرفوع ہوگی۔ دوسری طرح تو دید و تلیر و مجہول ہوگی۔  
مثلاً مصدری آٹنائی جہاں ہمزہ ضرور بلکہ ہمزہ نہ لکھنا مثل کا تصور ہے۔۔۔۔۔ ۱۳۱

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ایک ملویل تحقیق کے بعد ہمزہ کے باب میں درج ذیل نتائج پیش کرتے ہیں:  
۱۔ ہمزہ کے محالے میں بنیادی چیز تلفظ ہے۔ اگر کسی لفظ میں دو مصوتے ساتھ ساتھ آئیں  
(رسائل، ثائب، عجائب، فائدہ، کھائے، آؤ، گے، فرمائیے، اٹھائیے، آئیے، چائیے) تو اسے  
ہمزہ سے لکھنا چاہیے ورنہ نہیں... اردو میں دو مصوتوں کا جوڑ جہاں ”عین“ سے آتا ہے وہاں ہمزہ  
استعمال نہیں ہوتا۔

۲۔ جن الفاظ میں مصوتے اور نیم مصوتے میں ”ی“ کا جوڑ ہے وہ ہمزہ سے نہیں لکھنے چاہئیں  
(لیے، لیجیے، دیے، پیے، بیجیے، دیکھیے، سنیے، چاہیے، کیے، کیجیے، دیجیے)۔

۳۔ اضافت کے لیے ہمزہ صرف ان الفاظ پر لگتا ہے جو ہائے متنی پر ختم ہوتے ہیں (جذبہ دل، نالہ درد)  
جہاں وہ تلفظ میں ادا ہوتی ہو، وہاں اضافت کسرہ سے لکھی جاتی ہے (تیرہ دل، وجہ جواز، ماہ نو)۔

۴۔ عربی الفاظ طلباء، انشاء، منشاء، امراء، وزراء، فقراء، اردو میں صرف آخری الف سے بولے جاتے  
ہیں یعنی ان میں دو مصوتوں کا جوڑ نہیں اس لیے انھیں ہمزہ سے لکھنا مناسب نہ ہوگا۔

۵۔ ہمزہ کو اردو نے اپنی ضرورتوں کے لیے اپنا لیا ہے۔ یہ علامت بے صوت ضرور ہے لیکن بے مصرف  
نہیں... ہمزہ دیسی اور مستعار دونوں طرح کے الفاظ کے لیے استعمال ہوتا ہے اور چونکہ دیسی  
الفاظ خصوصاً افعال کی تصریفی صورتوں کا استعمال مستعار الفاظ سے کئی گنا زیادہ ہوتا ہے، اس  
لیے ہمزہ کی پوری پوری تارید ہو چکی ہے۔ ۱۳۲

یہ بجا کہ اردو نے عربی فارسی اور دیگر زبانوں سے اپنے صرفی و نحوی قواعد مستعار لیے لیکن دور  
حاضر میں اردو زبان کی آزادانہ حیثیت کو تسلیم کیا جا چکا ہے، چنانچہ لسانیات میں صوتی مطابحات کی اہمیت  
کے پیش نظر ہمزہ کے استعمال کو سائنسی اور صوتی اصولوں پر پرکھا جا رہا ہے اور حاصل ہونے والے نتائج  
آج بھی غالب کے لسانی شعور سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔

تذکیر و تانیث کے مباحث:

۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے تناظر میں معاشرے میں انگریزی اثر و رسوخ بڑھ رہا تھا۔ اردو  
زبان کی پرداخت کے سلسلے میں تہذیبی و لسانی لین دین کا جو سلسلہ کئی صدیوں سے جاری و ساری تھا اب

ایک ہزار اناکار اور اناکار۔ مری و فارسی، اردو اور ہندی اور ہلوی و ہندوی کے بعد اہل یورپ بھی زبان اردو کی تعلیم و ترقی میں اپنا حصہ ادا کرنے کے لیے کمر بستہ نظر آ رہے تھے۔ مختلف النوع زبانوں کے باہمی ادغام کے نتیجے میں اردو زبان کے بعض قواعد غیر واضح اور متضاد بن کر نظر آنے لگے۔ انہی میں ایک اہم مسئلہ انفرادی تذکیر و تانیث سے متعلق ہے۔

غالب زبان کے رموز کو بخوبی سمجھتے تھے اس لیے انہوں نے شروع ہی سے تذکیر و تانیث کے باب میں قاعدیت کی بجائے لچک دار رویہ اختیار کیا اور جا بجا اس ذیل میں اپنے تلامذہ کی بھی رہنمائی کی۔ میر مہدی بھروج کے نام ایک خط میں فرماتے ہیں:

”تذکیر و تانیث کا کوئی قاعدہ منضبط نہیں کہ جس پر حکم کیا جائے۔ جو جس کے کانوں کو لگے،

جس کا دل قبول کرے اس کو کہے۔ ”رتبہ“ میرے نزدیک مذکر ہے یعنی ”رتبہ آیا“ لیکن جمع میں کیا

کروں گا، ناچار مونث بولنا پڑے گا یعنی ”رتبیں آئیں“۔ خیر مونث ہے بہ اتفاق مگر ”کانڈ، اخبار“

اس کو خود سمجھ لو کہ تمہارا دل کیا قبول کرتا ہے۔ میں تو مذکر کہوں گا یعنی ”اخبار آیا“... بلبل، میرے

نزدیک مونث ہے جمع اس کا بلبلیں۔ طوطی بولتا ہے، بلبل بولتی ہے۔ بھائی اس امر میں معنی و مجتہد

نہیں بن سکتا، اپنا عندیہ لکھتا ہوں، جو چاہے مانے جو چاہے نہ مانے...“ ۵۷

غالب خود ”بلبلیں“ کو بطور مونث ہی برتتے ہیں، یعنی:

ع: بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

کلاسیکی شعرا میں میر تقی میر نے واحد بلبل کے لیے بھی صیغہ مونث استعمال کیا ہے۔

مثلاً:

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے تیر

بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے ۵۸

مرزا یوسف علی خاں عزیز کے نام اس مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”پورب کے ملک میں جہاں تک چلے جاؤ گے تذکیر و تانیث کا جھگڑا بہت پاؤ گے۔ ”سانس“

میرے نزدیک مذکر ہے لیکن اگر کوئی مونث بولے گا تو میں اس کو منع نہیں کر سکتا۔ خود سانس کو مونث

نہ کہوں گا۔ ”سیف“ کو ”عدو کش“ کہو اور ”کمند“ کو ”عدو بند“ سیف عدو بند نہیں ہو سکتی۔ تم کو

کہتا ہوں کہ تم کموار کو عدو بند نہ کہو، کوئی اور کہے تو اس سے نہ لڑو۔“ ۵۹

ایک اور خط میں فرماتے ہیں:

”... تذکیر و تانیث ہرگز متفق علیہ جمہور نہیں۔ اے ”لو“ لفظ“ اس ملک کے لوگوں کے نزدیک

مذکر ہے۔ اہل پورب اس کو مونث بولتے ہیں۔ خیر جو میری زبان پر ہے دو میں لکھ دیتا ہوں... اس

کا قاعدہ منضبط نہیں۔ الف مذکر۔ ب، ت، ث مونث۔ جیم مذکر۔ ح، خ مونث۔ دال، ذال

موتیوں کے لئے۔ یہ موتیوں کی طرح ہیں، جو کہ اپنے گھر میں رہتے ہیں اور اپنے گھر کے لئے موتیوں کو جمع کرتے ہیں۔  
 قاتل کا نام بھی ہے، مگر وہ ایک شخص ہے، جو کہ اپنے گھر میں رہتا ہے اور اپنے گھر کے لئے موتیوں کو جمع کرتا ہے۔  
 نہیں مگر ہمارے پاس ہے، کہ اس کا نام ہے "الموتی"۔ یہ موتیوں کے لئے ہے، جو کہ اپنے گھر میں رہتے ہیں اور اپنے گھر کے لئے موتیوں کو جمع کرتے ہیں۔

اردو زبان کے "نفس الغافل" ایسے ہیں جن میں "ایہ وانا بہ" کے معانی میں کوئی احساس نہیں ہوتا۔ غالب میر مہدی مجروح کو "مقدّر" اور "اقدیر" کی بات سمجھاتے ہیں:

"مقدور" مذکور اور "مقدیر" وہی ہے۔ کون کبھی اللہ تعالیٰ مقدور نہیں ہے۔  
(اس کے تقدیر پر اسے تمام صاف ہے تا کہ جسے وہ چاہے وہ ہو۔)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے میں اردو میں بعض الفاظ مذکورہ بالا میں سے استعمال ہوتے ہیں یعنی انہیں مذکر لکھا جائے یا مؤنث قواعد کے لحاظ سے درست خیال کیے جائیں گے۔ مثلاً قلم، فکر، طرز، نقاب، درود، فاتحہ، گیند، نشوونما، عندلیب، بھل اور اس قسم کے بعض دوسرے الفاظ مؤنث ہیں اور اہل لکھنؤ کی تقلید میں مذکر بھی استعمال ہوتے ہیں اور مؤنث بھی، چنانچہ اس امر میں غلط نہ جائے۔

مذکورہ تالیف کے ذیل میں بہتر یہ ہے کہ اردو زبان کے انفرادی مزاج کو ملحوظ رکھا جائے اور دیگر زبانوں کے قواعد کی پیروی اختیار کرنے کے بجائے اہل زبان کے استعمال کو فصاحت کا معیار قرار دیا جائے۔ غالب اس لسانی نکتے کی طرف کچھ اس طور اشارہ کرتے ہیں:

”... افسیر کے نزدیک نقاب اور قلم اور وہی یہ تینوں اسم مذکور ہیں۔ مگر تے مجھے بحث

نہیں، عجیب کاٹیں احسان مند نہیں۔ لغت فارسی اور روزمرہ فارسی؛ دو اہل زبان کے کلام سے سند

کریں۔ منطق فارسی میں تذکیر و تانیث کہاں؟“...“۱۷

واحد جمع کے قواعد:

اردو زبان میں واحد جن سے متعلق قواعد میں بھی رزگارنگی پائی جاتی ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد آفتاب احمد ثاقب:

”اردو میں عربی، فارسی، یورپی اور دیگر ایشیائی ممالک کے الفاظ شامل ہیں، اس لیے واحد کی

جمع بنانے کا کوئی ایک قاعدہ مقرر نہیں۔“ ۵۲

اگرچہ اردو زبان نے اپنے انفرادی ڈھانچے اور لسانی تقاضوں کو برقرار رکھتے ہوئے چند بنیادی اصول و قواعد وضع کر لیے ہیں اور بالخصوص فارسی الفاظ کی جمع فارسی قواعد کے بجائے اردو طریقے سے بنانے پر زور دیا جا رہا ہے تاہم فارسی المرز پر (دہندہ سے دہندگان، جوان سے جوانان، کارکن سے کارکنان وغیرہ) جمع بنانے کے قواعد اردو میں اب بھی مستعمل ہیں۔ چونکہ اردو زبان میں عربی الفاظ کی کثرت ہے اس لیے جمع بنانے کے بیشتر قواعد میں عربی زبان کی پیروی برقرار ہے، بلکہ بطور جمع استعمال ہونے والے بہت سے عربی الفاظ اردو زبان میں بھی داخل کر لیے گئے ہیں، جیسے کتاب سے کتب،

عادت سے عادات، لغت سے لغات، توقع سے توقعات اور قوم سے اقوام وغیرہ۔

عربی زبان میں جمع کے لیے اوزان مقرر ہیں؛ مثلاً وزن 'افعال' پر مبنی الفاظ یعنی فعل سے افعال، حال سے احوال اور عمل سے اعمال وغیرہ۔ وزن 'فعا' پر بنائے گئے جمع الفاظ میں وکیل سے وکلاء، عالم سے علماء اور شبید سے شہداء وغیرہ۔ وزن 'فعلول' پر نقش سے نقوش، قلب سے قلوب اور نقل سے نقول وغیرہ۔ وزن 'مفاعل' اور فاعل پر مسجد سے مساجد، قاعدہ سے قواعد اور ملک سے ممالک وغیرہ۔ وزن 'مفاعیل' پر بنائے گئے جمع الفاظ میں مشہور سے مشاہیر، تاریخ سے تواریخ اور تقریر سے تقاریر وغیرہ۔

اردو میں بعض الفاظ جمع ہونے کے باوجود بطور واحد استعمال ہوتے ہیں؛ مثلاً اخلاق، اولاد، رنایا، کرامت، تحقیقات اور آداب وغیرہ اگرچہ بالترتیب خلق، ولد، رعیت، کرامت، تحقیق اور ادب کی جمع ہیں لیکن ان کا استعمال بطور واحد کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس بعض الفاظ مثلاً اوسان، دام، درشن، دستخط اور کثوت وغیرہ اگرچہ واحد ہیں لیکن بطور جمع بھی استعمال کیے جاسکتے ہیں مثلاً:

۱۔ شیر کو دیکھ کر حامد کے اوسان خطا ہو گئے۔

۲۔ ہر چیز کے دام آج کل چڑھے ہوئے ہیں۔

۳۔ یہ کس کے دستخط ہیں، وغیرہ۔ ۵۳

غالب نے اپنے مکاتیب میں دیگر لسانی مسائل کے ساتھ ساتھ واحد جمع کے قواعد سے متعلق بھی اہم امور اپنے علائقہ کو سمجھائے ہیں۔ مثلاً غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

”حال“ کی جگہ ”حالات“ یا ”احوال“ لکھنا قبیح نہیں ہے، خصوصاً احوال کہ یہ بہ معنی واحد مستعمل نہیں ہوتا جیسے ”حور“ کہ بہ معنی ”حورا“ کے اہل فارس اس کو صیغہ واحد قرار دے کر الف نون کے ساتھ اس کی جمع لائے ہیں۔ سعدی کہتا ہے:

خوران بہشتی را دوزخ بود اعراف

از دوزخیاں بدس کہ اعراف بہشت است

میں نے ایک قطعہ میں حال کی جگہ احوال لکھا ہے.....“ ۵۴

ایک اور خط میں یہ باریک نکتہ سمجھاتے ہیں کہ:

”لکھ دیتے ہو“ اور ”اٹھا دیتے ہو“ خطاب جمع حاضر ہے اور تعظیماً مفرد پر آتا ہے یعنی تم۔

معتوق مجازی کو تم اور تو دونوں طرح یاد کرتے ہیں۔ خدا کو یا ”تو“ کہتے ہیں یا صیغہ جمع غائب یعنی

صیغہ جمع غائب کا نظریہ قرینہ افادہ قضا و قدر رکھتا ہے۔ تمہاری غزل میں دو چار جگہ ”دیتے ہو“ اس

طرح آیا ہے کہ محبوب مجازی اس سے مراد کبھی نہیں ہو سکتا:

غالب ترا احوال سنا دیں گے ہم ان کو

وہ سن کے بلا لیں، یہ اجارہ نہیں کرتے (ص: ۱۱۰)



لا کے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو  
ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو  
کہو کس سے کہتے ہو؟ سوائے قضا و قدر کے کوئی رنڈی کوئی اونڈا اس کا مقابلہ  
نہیں ہو سکتا۔۔۔۔۔“ (۸۵)

غالب کے مرکاتب لسانی باریکیوں اور دیگر ادبی مباحث سے پر ہیں۔ بقول پروفیسر سید امتیاز حسین:  
”اردو کے اہم شعرا میں مرزا غالب ہی کو سب سے مختلف قسم کے ادبی مسائل سے انھیں  
کا موقع ملا۔ اسی وجہ سے ان کے خط ادبی بحثوں سے بھی بھرے ہوئے ہیں۔ کسی خط میں کسی  
شاگرد کو فن کے نکتے سمجھائے ہیں، کسی میں غلطی پر ٹوکا ہے، کسی میں اپنے کلام کی داد چاہی ہے، کسی  
میں فارسی شاعر یا لغت نویس کا مذاق اڑایا ہے، کسی میں جی کھول کر تعریف کی ہے۔ اس طرح یہ  
خطوط... ادبی معلومات کا خزانہ بن گئے ہیں۔“ ۵۶

ذیل میں چند اہم لسانی مسائل کے بارے میں غالب کی آرا کا مختصر جائزہ پیش کیا جا رہا ہے۔

### صفت و موصوف:

”آج تک سنا نہیں کہ ”رب کبریا“ کسی نے لکھا ہو۔“ کبریاے الہی ”یعنی خدا کی بزرگی۔  
اس نظر پر رب کبیر لکھیں گے نہ ”رب کبریا“۔ کبریا صفت واقعی ہے لیکن اگر صفت سے موصوف کی  
مراد رکھیں تو ممکن ہے کہ ”زید عدل“ جناب کبریا بجائے جناب الہی جائز....“ ۵۷

### نصاحت و بلاغت:

”تیں“ کا لفظ متروک اور مردود و قبیح، غیر فصیح۔ یہ پنجاب کی بولی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ میرے  
لڑپن میں ایک اصل ہمارے ہاں نوکر رہتی تھی وہ تیں بولتی تھی تو بیہیاں اور لونڈیاں سب اس پر  
ہنستی تھیں۔“

مرزا ہر گوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

”بندہ پرور ”بیش از بیش“ و ”کم از کم“ یہ ترکیب بہت صحیح ہے۔ اس کو کون منع کرتا ہے...  
یاد رہے کہ بیشتر از بیش و کمتر از کم اگرچہ بہ حسب معنی جائز ہے لیکن نصاحت اس میں کم ہے۔  
بیش از بیش و کم از کم فصیح ہے۔“ ۵۸

مرزا تفتہ ہی کے نام ایک دوسرے خط میں لکھتے ہیں:

”زمان“ لفظ عربی، ازمنہ جمع۔ دونوں فارسی میں مستعمل، زمانے، ایک زماں، ہر زماں،  
دریں زماں، در آں زماں، سب صحیح اور فصیح، جو اس کو غلط کہے وہ گدھا....“ ۵۹

”خاق“ معنی ”بہ معنی“ ”معنی آفریں“ صحیح اور مستم اور جائز لیکن جس طرح اللہ میں مشدہ و لام کو  
دولام کے قائم مقام قرار دیا ہے، الہی میں الف مدودہ کو دوسرا الف کیوں کر سمجھیں؟ قیاس کام

نہیں آتا، اتفاق سلف شرط ہے۔ جب اور کسی نے الہی دو الف نہیں ہم کیونکر مانیں۔۔۔“ ۹۰

### رموزِ املا:

یوں تو دنیا کی اکثر زبانوں میں تلفظ اور املا کا کوئی جامع اور لگا بندھا نظام نہیں ملتا کیونکہ لسانی ڈھانچہ اور اس کا صوتی نظام غیر محسوس طور پر تبدیل ہوتا رہتا ہے جو تلفظ اور املا کے اختلاف کا پیش خیرہ بنتا ہے۔ بالخصوص اردو چونکہ عربی، فارسی، ہندی اور دیگر مقامی بولیوں کے زیر اثر پروان چڑھی ہے اس لیے اس کا معیاری اسلوب، رسم الخط، تلفظ اور املا کا نظام بھی متنوع رہا ہے۔ ڈاکٹر خلیق انجم کے املا کی رنگارنگی کی وجوہات کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اردو دنیا کی ان زبانوں میں سے ایک ہے جن میں املا اور تلفظ میں عدم مطابقت کچھ زیادہ ہی ہے۔ اس کے کئی لسانی اور تاریخی اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو یہی ہے کہ اردو کے صوتی نظام اور رسم الخط کا ارتقا ایک ساتھ نہیں ہوا۔ کھڑی بولی نے مکمل زبان بننے کے بعد فارسی رسم الخط کو اپنایا اس لیے اردو کا صوتی نظام اور رسم الخط ایک دوسرے سے مکمل طور پر ہم آہنگ نہیں ہو سکے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ اردو اور فارسی دونوں آریائی خاندان کی زبانیں ہیں لیکن دونوں کا صوتی نظام خاصا مختلف ہے۔۔۔ اردو کی کچھ مخصوص آوازیں ایسی ہیں جو فارسی میں نہیں ہیں۔ وہ ہیں ہا کار اور معکوس آوازیں۔۔۔ ان آوازوں کے لیے ایسی تحریری علامتیں ایجاد کی گئیں جو صدیوں تک ارتقا کی منزلوں سے گزرتی رہیں۔۔۔“ ۹۱

عہدِ غالب میں اردو املا کے مسائل پر سنجیدگی سے غور کیا گیا بالخصوص پریس کا قیام، فورٹ ولیم کالج اور دہلی کالج کی مطبوعات کے زیر اثر اردو زبان دانی کا دائرہ خاصی وسعت اختیار کر گیا، چنانچہ اس دور میں کئی املائی تبدیلیاں منظر عام پر آئیں بقول ڈاکٹر خلیق انجم:

”غالب کے آخری زمانے میں اردو املا میں بعض اہم بنیادی تبدیلیاں ہوئیں؛ مثلاً معکوسی اور ہا کار آوازوں کی علامتوں میں باقاعدگی پیدا کی گئی۔۔۔ اسی زمانے میں ہائے مجہول اور ہائے معروف میں باقاعدہ تفریق قائم کی گئی۔۔۔ غالب ہی کے زمانے میں امیر مینائی نے اپنی کتابوں میں املا کا ایسا اہتمام کیا کہ ان کتابوں پر ایک نظر ڈالنے ہی سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ اردو املا کی معیار بندی کی کوشش کی جا رہی ہے۔۔۔“ ۹۲

اگرچہ خود غالب کی تحریروں میں املا کے اعتبار سے افراط و تفریط ملتی ہے لیکن ان کے خطوط کی بعض عبارتیں اس بات کی غماز ہیں کہ وہ اپنے شاگردوں سے صحیح اور معیاری املا کا تقاضا کرتے تھے۔ ایک خط میں منشی بہاری لال مشتاق کو لکھتے ہیں:

”چونکہ تم کو مشاہدہ اخبار اطراف اور خود اپنے مطبع کے اخبار کی عبارت کا شغل تحریر ہمیشہ رہتا ہے، یہ عقیدہ انشا پر دازوں کے تمھاری عبارت میں بھی املا کی غلطیاں ہوتی ہیں۔ میں تم کو جا بجا

آگاہ کرتا رہتا ہوں۔“ ۹۳

عبدالغالب میں تلفظ کے اعتبار سے ”پاؤں اور کاؤں“ کی صحیح املا ”پاؤ“ اور ”کاؤ“ ہے۔  
قاضی عبدالجلیل جنون بریلوی کے نام ایک خط میں انہیں تنبیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”بچے پاؤں، واؤ کے ضمے کو اشباع کیسا؟... پاؤں کی یہ املا غلط ”پاؤ“، ”کاؤ“، ”چھاؤ“۔  
”گھسیٹے گا“ ”نون کیسا؟“ ”گھسیٹے گا“ اس کی املا یوں ہے۔“ ۹۴

ایک اور املا کی درستی ملاحظہ کیجیے:

”دوبانیں سینے ”طرح“ بہ سکون رائے قرشت بہ معنی ”فریب“ ہے لیکن اردو میں یہ لفظ مستعمل نہیں۔ وہ دوسرا لفظ ہے۔ ”طرح“ بہ حرکت رائے قرشت بروزن ”فرح“ اس کو بہ سکون رائے (مہملہ) بولنا عوام کا منطق ہے۔ معاذ اللہ اگر تقریر میں اس طرح یعنی بہ سکون بولوں تو (زبان اپنی) کاٹ ڈالوں چہ جائے آں کہ نظم میں لاؤں۔“ ۹۵

غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام خط میں کچھ اس طور اصلاح املا کرتے ہیں:

”رنگ“ بہ وزن ”سنگ“ ترجمہ نون اور لفظ فارسی الاصل ہے۔ جب اس کو اردو میں متصرف یا بہ قول بعض متصرف کریں گے تو نون کا تلفظ موہوم سارہ جائے گا۔ ”رنگنا“ بہ وزن ”چند جا“ نہ کہیں گے بلکہ وہ لہجہ اور ہے جیسا کہ اس مصرع میں:

”ہم نے کپڑے رنگے ہیں شکر فی“

یہ صحیح ہے اور فصیح ہے۔

”ہم نے رنگے ہیں کپڑے شکر فی“

بہ اعلان نون گنوا ری بولی اور غیر صحیح اور قبیح ہے۔“ ۹۶

منشی بہاری لال مشتاق کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

”میں تم کو جاہ جا آگاہ کرتا رہتا ہوں۔ خدا چاہے تو املا کی غلطی کا ملکہ زائل ہو جائے۔“ ۹۷

رشید حسن خاں املائے غالب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”سید انشا اور مرزا غالب اردو کے دو ایسے شاعر ہیں جنہوں نے قواعد زبان، تلفظ اور املا سے متعلق بھی بہت کچھ لکھا ہے، دونوں ذہنی طور پر تقلید سے بیزار تھے۔ جدت پسندی اور آزاد خیالی نے طاقت و اعتماد کو ان کی شخصیت کا جز بنادیا تھا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ دونوں کسی ہچکچاہٹ اور تکلف کے بغیر اپنی بات کہتے تھے اور اپنی رائے پر اصرار بھی کرتے تھے۔۔۔۔۔“ ۹۸

علم عروض پر نظر:

انیس ناگی لکھتے ہیں:

”ہر زبان کی شاعری کا آہنگ خصوصاً عروضی ضابطوں کی پابندی سے پیدا ہوتا ہے۔“ ۹۹

غزل کا ہمالیائی حسن قافیہ و ردیف کی خوش آہنگی سے مشروط ہے یعنی غزل کے مرکزی مزاج اور داخلی آہنگ کو متعین کرنے میں وزن، بحر، ردیف و قوافی کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو غزلیات غالب نے تکنیکی اعتبار سے اردو غزل کے فنی امکانات کے نئے درجے کھولے ہیں۔ ان کی غزلوں میں قوافی کا ایک منفرد نظام کارفرما ہے۔ وہ عروض و آہنگ پر گہری نظر رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے علامہ کو بھی عروض و آہنگ اور قوافی کی چستی سے متعلق مفید مشوروں سے نوازتے ہیں۔ مکاتیب غالب سے چند مثالیں دیکھیے:

”برندہ آتا“، ”فتح“ ”نہ یہ آتا“ نکسال باہر۔ قافیہ ہائے اصلی اشیہ سینکڑوں ہیں، اُن کو چھوڑ کر ”نسب“ اور ”نامہ“ اور ”افسانہ“ ان الفاظ کو قافیہ کرنا تمہارے نزدیک نامناسب نہیں؟ ایسا قافیہ غزل بحر میں ایک جگہ لکھو۔“<sup>۱۱</sup>

”نخن کا قافیہ بھی درست ہے اور ”تن“ بھی جائز ہے یعنی نخن کا دوسرا حرف مضموم بھی ہے اور مفتوح بھی ہے اور اس پر متقدمین اور متأخرین اور اہل ایران اور اہل ہند کو اتفاق ہے۔“<sup>۱۲</sup>

مرزا قاسم کی ایک غزل کی اصلاح کچھ اس طور کرتے ہیں:

”حضرت اس غزل میں پروانہ و پیانہ و بت خانہ تین قافیے اصلی ہیں۔ دیوانہ چونکہ ایک علم قرار پا کر ایک اغت جدا گانہ شخص ہو گیا ہے، اس کو بھی قافیہ اصلی سمجھ لیجیے۔ باقی غلامانہ و مستانہ و مردانہ و ترکانہ و دلیرانہ و شکرانہ سب ناجائز و نامستحسن۔ ایلا اور ایلا بھی قبیح مجھے بہت تعجب ہے کہ انہیں قافیوں میں ایلا کا حال تم کو لکھ چکا ہوں اور پھر تم نے غزل جہی انہیں قوافی پر رکھی۔ کاشانہ و شانہ و افسانہ و جاناں و فرزانہ یہ قافیے کیوں ترک کیے؟ یاد رہے ساری غزل میں سردانہ یا مستانہ یا ان کے نظائر میں سے ایک جگہ آدے دوسری بیت میں زہار نہ آدے۔ یہ غزل نظری ہو گئی۔ اور غزل لکھ کر بھیجنا کہ اصلاح دی جائے۔۔۔“<sup>۱۳</sup>

غالب کے تصورِ فن کا محور محض قافیہ پیمائی نہیں۔ وہ شاعری میں ردیف و قوافی اور اوزان و بحر کی اہمیت جاننے کے باوصف لطیف معنی ہی کو شاعری کا اصل جوہر قرار دیتے ہیں۔ مرزا قاسم کے نام ایک خط میں اپنے تصورِ فن کی وضاحت کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

”کیا ہنسی آتی ہے کہ تم مانند اور شاعروں کے مجھے کو بھی یہ سمجھتے ہوئے ہو کہ استاد کی غزل یا قصیدہ سامنے رکھ لیا یا اس کے قوافی لکھ لیے اور ان قافیوں پر لفظ جوڑنے لگے۔ لاجول دلا تو؟ اے بالہ بچپن میں جب ریختہ لکھنے لگا ہوں اعنت ہے مجھے پر اگر میں نے کوئی ریختہ یا اس کے قوافی پیش نظر رکھ لیے ہوں۔۔۔ بھائی شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں ہے۔۔۔“<sup>۱۴</sup>

غالب کے شعری متن کا ہر لفظ معنی کی تہہ داری کا غماز ہے۔ مطلع سر دیوان سے لے تم تک غالب اپنے تخیل کی مادہ کاری سے نئے نئے مضامین سامنے لاتے ہیں۔ علامہ اقبال اپنی نظم ”مرزا غالب“ میں بجا طور پر ان کی شعری عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا  
ہے پر مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا  
نطق کو سونا ز ہے تیرے لبِ انجاز پر  
محو حیرت ہے ثریا رنعتِ پرواز پر ۱۰۴

یہ حیثیت شاعر غالب کی عظمت کا انحصار تین عناصر پر ہے۔ اول تخیل کی غیر معمولی ثروت، بلکہ بونی اور کیمیاگری، جو حقیقت کے نئے نئے پیکر تراشتی رہتی ہے اور معنی آفرینی کا سب سے بڑا اور بہترین وسیلہ ہے۔ دوسرے انسانی صورت حال کو نوع بہ نوع انداز سے ٹولنا اور اس کا انکشاف کرنا اور تیسرے Verbal Icon جو ان کی فن کاری یا ترصیع یعنی Crafting کا مجموعی طور پر دوسرا نام ہے جس کے توسط سے الفاظ عملِ تقلیب سے گزر کر توانائی رکھنے والی اکائیوں میں ڈھل جاتے ہیں اور حرفِ ذہنی میں کوئی دہائی باقی نہیں رہ جاتی۔ ۱۰۵

### اشتقاقیات:

غالب ماسوائے انگریزی اپنے وقت کی رائج زبانوں پر غیر معمولی دستگاہ رکھتے تھے۔ ”ریختہ کے استاد“ ہونے کے ساتھ ساتھ عربی و فارسی زبان کے رموز پر بھی گہری نظر تھی۔ مرزا قفہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

”... میں عربی کا عالم نہیں مگر زاجا بل بھی نہیں۔ بس اتنی بات ہے کہ اس زبان کی لغات کا محقق نہیں ہوں۔ علما سے پوچھنے کا محتاج اور سند کا طلب گار رہتا ہوں۔ فارسی میں مبداء فیاض سے مجھے وہ دستگاہ ملی ہے کہ اس زبان کے قواعد و ضوابط میرے ضمیر میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر...“ ۱۰۶

اسی لسانیاتی مہارت کا نتیجہ ہے کہ غالب اشتقاقی مسائل پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں۔ اپنے اندازِ خاص میں مرزا قفہ کو سمجھاتے ہیں۔

”نبیا“ اور ”اماسن“ کے لکھنے کو میں نے منع ہرگز نہیں کیا، شوق سے لکھو۔ یہ تم کو سمجھایا تھا کہ ”نبیا“ کثف نبی بخش اور اماسن متعلق بہ امام ہے۔ مشتقات میں سے اس کو تصور نہ کرو۔ قاعدہ دانان اشتقاق تم پر نہیں صے۔“ ۱۰۷

غلام حسنین قدر بلگرامی کے اس سوال پر کہ ”پناہ“ کا ترجمہ لغتِ اردو میں کیا آیا ہے؟ غالب جواب دیتے ہیں کہ:

”اردو مرکب ہے فارسی اور ہندی سے یعنی ”پناہ“ کا لفظ مشترک ہے اردو میں اور فارسی میں۔“ پناہ کا ترجمہ اردو میں پوچھنا نادانی ہے۔ ہاں ”پناہ“ کی ہندی آسرا ہے۔“ ۱۰۸

## غالب کے لسانی اجتہادات:

امتدادِ زمانہ اور انقلاباتِ زمانہ زبانِ کاروپ متعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ بسا اوقات اس کی شکل تبدیل ہو جاتی ہے تو کبھی صرنی و نحوی، صوتی اور معنوی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ یہاں تک کہ تلفظ اور املا میں بھی تغیرات جنم لیتے ہیں۔ تاہم زندہ زبانیں اپنے اندر اتنی لچک ضرور رکھتی ہیں کہ زمانے کے بدلتے ہوئے دھارے کے ساتھ ساتھ اپنی ساخت میں معنی خیز تبدیلیوں کو رواج دے سکیں اور اپنے پُرکشش انداز کا لوہا آنے والے زمانوں میں بھی منوا سکیں۔ اس کے برعکس وہ زبانیں جو اپنے نگے بندھے اصولوں پر قائم رہیں، ٹھوس جامد اور بے لچک ہوں وہ بہت جلد اپنی قدر و قیمت کھو بیٹھتی ہیں۔ وہ یا تو ترک کر دی جاتی ہیں یا ان کا وجود تاریخی کتب میں باقی رہ جاتا ہے۔ زبانوں ہی کی طرح ادب کی دنیا میں بڑا فن کار اسے تسلیم کیا جاتا ہے جو جدت پسند اور اجتہاد کا قائل ہو اور جس کی سوچ کا دائرہ صدیوں پر محیط ہو۔

غالب بھی ایک ایسے ہی مجتہدِ عصر اور دانائے راز تھے جو اپنے ملکہ شاعری سے آفاقیت کی حدود کو چھو لینا جانتے تھے۔ وہ رموزِ زبانِ دانی میں کمال رکھتے تھے۔ ان کی شاعری بے پناہ لسانی امکانات کی امین ہے۔ یہاں ہر لفظ ”گنجینہ معنی“ کا ایک طلسم ہے اور اس طلسم کی گرہ کشائی میں کسی لفظ کو غیر اہم اور معمولی سمجھ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اپنی شاعری کی بابت ان کی یہ پیش گوئی درست ثابت ہوئی کہ:

کو کیم را در عدم اوج قبولی بودہ است

شہرت شعرم بکیتی بعد من خواہد شدن<sup>۹۱</sup>

غزلِ غالب کے لسانی زاویے نوع بہ نوع ہیں۔ کلامِ غالب کے لسانی اجتہادات پر نظر کی جائے تو بظاہر اس کے تمام پہلوؤں کو گرفت میں لانا مشکل ہی نہیں ناممکن نظر آتا ہے۔ غالب کا منفرد پیرایہ اظہار، لفظیات اور لسانی تصرّفات، تشبیہات و استعارات، تلمیحات، علائم درموز، روزمرہ و محاورہ سازی، ان کا استفہامیہ لہجہ، فجائیہ کلمات، لسانی تشکیلات و تراکیب سازی، محاکات نگاری اور املائی امتیازات اور دیگر لسانی بوالعجیاں قاری کو ورطہ حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ شعرِ غالب کے یہ لسانی رویے ہر دور میں لائقِ توجہ رہیں گے اور کلامِ غالب کی تعبیر نو کی ضرورت ہر دور میں محسوس کی جاتی رہے گی۔ ذیل میں غالب کی شاعری کے نمایاں لسانی اجتہادات پر تحقیقی نگاہ ڈالی جائے گی۔

## اعلانِ نون سے اخفائے نون تک:

اردو اور فارسی قواعدِ شعر و شاعری میں اعلانِ نون اور اخفائے نون کے قاعدے جدِ اجداد ہیں۔ اسی اختلاف کے سبب ادبی دنیا میں تادیر یہ بحث چھڑی رہی کہ شاعری میں نون کا اعلان کب اور کس صورت میں کرنا چاہیے اور کن مواقع پر ترکِ نون ناگزیر ہے؟ رشید حسن خاں اس ذیل میں رقم طراز ہیں:



”عربی فارسی کے وہ لفظ جن کے آخر میں نون ہو اور اس سے پہلے الف، واو، یا میں سے کوئی حرف ساکن ہو، جیسے جان، ایمان، خون، جنون، دین، تسمین وغیرہ، تو ایسے لفظوں کو ضمیر میں کس طرح لایا جائے؟ اعلانِ نون کے ساتھ یعنی جان بروزن مال، یا اخفائے نون کے ساتھ یعنی جاں بروزن پا؟ اور اگر ایسے لفظ مرکب اضافی، توصیفی یا عطفی کا جزو آخر ہوں جیسے دشمنِ ایمان، جوشِ جنوں، رشتِ بے پایاں، دین و ایمان وغیرہ، اس صورت میں کیا نون کا اعلان کیا جائے گا۔“ ۱۱۰

تو اعد نویسوں نے مرکبات کے ذیل میں یہ قطعی فیصلہ صادر کیا کہ ان میں نون کا اعلان کسی صورت میں بھی روا نہیں۔ ہر مرکب (عطفی، اضافی، توصیفی) لازماً بہ اخفائے نون نظم کرنا چاہیے۔ اس قاعدے کی رو سے ”دشمنِ جاں“ صحیح ہے اور ”شرمندہٴ احسان“ غلط ہے اور مفرد الفاظ کے متعلق کچھ لفظوں کو مستثنیٰ کر کے یہ کہا گیا کہ ان کو اعلانِ نون کے ساتھ نظم کرنا چاہیے۔“ ۱۱۱

مولانا حسرت موہانی ”نکاتِ سخن“ میں رقم طراز ہیں کہ:

”فارسی کے جو الفاظ اردو زبان میں عام طور پر رائج ہیں ان کے متعلق دستور یہ ہے کہ اگر وہ بلا اضافت ہوں تو رواجِ اہل زبان کے خلاف ان میں نون کا اعلان کیا جائے لیکن ترکیبِ فارسی میں اعلانِ نون جائز نہیں سمجھا جاتا۔ مثلاً صرف ”مکان“ یا ”جان“ کہنا ہوگا تو اعلانِ نون کے ساتھ بولیں گے... لیکن اگر ”آفتِ جاں“ یا ”رگِ جاں“ کہنا ہوگا... تو ترکیبِ فارسی کی موجودگی کے باعث اعلانِ نون جائز نہ ہوگا اور کتابت میں بے نقطہ لکھا جائے گا۔“ ۱۱۲

غالب کی طبعِ آزادیوں بھی لگے بندھے قوانین کی اسیر ہونے میں قباحت محسوس کرتی تھی، اس لیے اخفائے نون اور اعلانِ نون کے ذیل میں بھی وہ اپنے شعری وجدان اور طبعِ سلیم کے مطابق فیصلے کرتے نظر آتے ہیں۔ اس مسئلے میں انھوں نے قواعد و شرائط کی پیروی کرنے کے بجائے شعر کے آہنگ، موسیقیت اور موزونیت کو فوقیت دی ہے اور شعری تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ”ن“ اور ”ں“ کو برتا ہے۔ بطور حوالہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

بلائے جاں ہے غالب اس کی ہر بات  
عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا ۱۱۳  
دل سے نکلا پہ نہ نکلا دل سے  
ہے ترے تیر کا پیکانِ عزیز ۱۱۴  
کرتے ہو مجھ کو منع قدم بوس کس لیے؟  
کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں؟ ۱۱۵  
آ کہ مری جاں کو قرار نہیں ہے  
طاقتِ بیدادِ انتظار نہیں ہے ۱۱۶

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہشیں پہ دم نکلے  
 بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے ۱۱۷  
 کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے  
 جس میں کہ ایک بیضہ مور آسمان ہے ۱۱۸  
 بیٹھا ہے جو کہ سایہ دیوارِ یار میں  
 فرماں روائے کشورِ ہندوستان ہے ۱۱۹  
 شرع و آئین پر مدار سہی  
 ایسے قاتل کا کیا کرے کوئی ۱۲۰

مذکورہ اشعار میں ”ن“ اور ”س“ کا استعمال غالب نے شعری ضرورتوں کے مطابق کیا ہے۔  
 غالب کا درج ذیل شعر یعنی:

چال جیسے کڑی کمان کا تیر  
 دل میں ایسے کہ جا کرے کوئی ۱۲۱

کی بابت حامد علی خاں یہ تحقیق لکھتے ہیں:

”ایک اچھے نسخے میں بلا اعلانِ نون ”کمان کا تیر“ چھپا ہے مگر اس طرح یہ مصرع کچھ اکڑا  
 اکڑا معلوم ہوتا ہے اور بندش ذیلی سی سنی ہے۔ یقین ہے کہ غالب نے یہاں ”کمان“ بہ اعلانِ نون  
 لکھا تھا کہ اسی طرح یہ لفظ باقی تمام زبرِ نظر قدیم و جدید نسخوں میں ملتا ہے اور مصرع یوں خوب  
 چست بھی معلوم ہوتا ہے۔“ ۱۲۲

دراصل اساتذہ سخن کے قطعی فیصلے اردو جیسی ملاواں زبان کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتے جس میں  
 عربی و فارسی کے علاوہ بھی کئی زبانوں کی آمیزش ہے۔ اس ذیل میں پابندیاں عائد کرنا غیر ضروری ہے۔ اگر  
 خطِ شاعری کا مدار اخفائے نون پر ہے تو اسے اختیار کرنا بہتر اور اگر لطفِ کلام اعلانِ نون سے دوچند ہوتا  
 ہے تو اس کا استعمال جائز۔ غالب نے تراکیب کی، صورت ہو یا مشرد الفاظ کی کہیں تو فارسی قواعد کی  
 بیرونی کی ہے اور کہیں اپنی طبعِ سلیم کو رہنما بنایا ہے۔ درج ذیل اشعار دیکھیے:

مشکلیں لباسِ کعبہ، علی کے قدم سے جان  
 نافِ زمین ہے، نہ کہ نافِ غزال ہے ۱۲۳  
 جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی  
 مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی ۱۲۴  
 مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں  
 سوائے خونِ جگر، سو جگر میں خاک نہیں ۱۲۵

غالب نے تراکیب کی صورت میں فون کا استعمال کر کے یہ ثابت کر دیا ہے کہ اگر انداز استعمال برکمل اور مناسب ہو تو یہ نہ صرف بارساعت نہیں ہوتا بلکہ اکثر شعری لفظ میں امتحانے کا باعث بھی بنتا ہے۔ اس سلسلے میں رشید حسن خاں کی یہ رائے قابل غور ہے کہ:

”... اگر یہ مان لیا جائے کہ افتاداعمال کا مسئلہ کسی قاعدے کا یہ نہیں بلکہ محض عمل استعمال سے خوب و ناخوب کا فیصلہ کیا جائے تو اس صورت میں کوئی جھگڑا باقی نہیں رہتا۔“

سابقے ولاحقے:

اردو ایک پہلدار زبان ہے جو اپنی اشتقاقی خانمیت کی بنیاد پر نئے الفاظ و معنی تخلیق کرتے چلا رہا ہے۔ الفاظ جب اپنا رشتہ دیگر الفاظ سے قائم کرتے ہیں تو نئے الفاظ کے درجے ہا ہوتے جاتے ہیں۔ اشتقاق کے نوع بہ نوع اسالیب میں سے ایک کارگر حربہ سابقوں اور لاحقوں کا استعمال بھی ہے۔ بالخصوص معنی آفرینی اور متن سے متنوع معنی کشید کرنے میں ان کی ضرورت اور اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ پروفیسر قاضی افضل حسین کی رائے میں:

”زبان میں معنی خیزی کا عمل کسی طے شدہ اصول یا نظریے کا پابند نہ ہونے کے سبب ہمہ جہتی ہوتا ہے... ایک لسانی بافت ماورائے متن کسی منصرم قوت کی پابند نہیں ہوتی، تو متن پر معنی کی وہ طرفیں دوبارہ کھل جاتی ہیں جنہیں شاعر اپنی قرأت یا عندیہ اور قاری اپنی توقعات و افکار کے حوالے سے بند کر چکا ہوتا ہے۔“ ۱۲۷

سابقے کسی دوسرے مفرد لفظ یا کلمے سے پہلے آ کر ایک نیا لفظ یا نیا کلمہ بنا لیتے ہیں جب کہ لاحقے سابقوں کے برعکس وہ حروف، الفاظ یا علامات ہیں جو کسی لفظ یا کلمے کے بعد لائے جاتے ہیں۔ سابقے اور لاحقے بے معنی بھی ہوتے ہیں اور بامعنی بھی۔ بے معنی سابقے جب تک دوسرے لفظ کے ساتھ جوڑے نہ جائیں ان کا کوئی مطلب نہیں ہوتا۔ مثلاً الف کو جب تک کسی کلمے کے ساتھ جوڑا نہ جائے اس وقت تک وہ بے معنی رہتا ہے۔ مثلاً اچھوت، اٹل اور امر وغیرہ۔ بے معنی سابقے اور لاحقے الفاظ کے تعلق سے ہوتے ہیں جبکہ بامعنی سابقوں اور لاحقوں کو مرکب الفاظ بھی کہہ سکتے ہیں۔

غالب نے سابقوں اور لاحقوں کے استعمال کو ایک فن بنا دیا ہے۔ وہ ان کا استعمال اس لسانی مہارت اور فن چابک دستی سے کرتے ہیں کہ وہ ان رمل اور بے جوڑ محسوس نہیں ہوتے۔ اردو کلام غالب سے اخذ کیے گئے سابقوں اور لاحقوں پر مبنی درج ذیل اشعار بطور مثال پیش خدمت ہیں:

سابقے

ال:  
الغم:

علی الغم ، دشمن شہید وفا ہوں  
مبارک مبارک ، سلامت سلامت! ۱۲۸

البحر:

دل ہر قطرہ ہے سازِ آنا البحر  
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا ۱۲۹

النعش:

تھیں بنات النعشِ گردوں دن کو پردے میں نہاں  
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہو گئیں ۱۳۰

الحبس:

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد  
جانتے ہیں سینہ پُرخوں کو زنداں خانہ ہم ۱۳۱

العين:

سرشک سر بہ صحرا دادہ ، نور العینِ دامن ہے  
دل بے دست و پا افتادہ ، برخوردار بستر ہے ۱۳۲

التهاب:

ملتی ہے خوئے یار سے نار التهاب میں  
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں ۱۳۳

القدس:

پاتا ہوں داد اُس سے کچھ اپنے کلام کی  
روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں ۱۳۴

الاماں:

جاں مطرب ترانہ ہُل من مزید ہے  
لب پردہ سنجِ زمزمۃ الاماں نہیں ۱۳۵

الہوس:

ہر بوالہوس نے حُسن پرستی شعار کی  
آب آبروئے شیوۃ اہل نظر گئی ۱۳۶

الاسود:

حجر الاسود دیوارِ حرم کیجیے فرض  
نافہ آہوئے بیابانِ ختن کا کہیے ۱۳۷

اہل:

اہل طلب:

ہاں اہل طلب کون سے طعنۂ نایافت  
دیکھا کہ وہ ملا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے ۱۳۸

اہل تمنا:

عشرتِ قتل کہ اہل تمنا مت پوچھ  
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا ۱۳۹

اہل نظر:

ع: آب آبروئے شیوۃ اہل نظر گئی ۱۴۰  
اہل ہوس:

اہل ہوس کی فتح ہے ترکِ نبردِ عشق  
جو پانو اٹھ گئے وہی ان کے علم ہوئے ۱۴۱

اہل کرم:

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب  
تماشائے اہل کرم دیکھتے ہیں ۱۴۲

- کھڑی آمد نہ ہم نے کدالی میں دل کئی  
 مال ہوئے تو مائل اہل کرم ہوئے ۱۱۸
- اہل وقت: رہا آباد عالم اہل وقت سے نہ ہوئے ۱۱۹
- بہرے ہیں بس قدر جام و سو بیگانہ نمالی ہے ۱۲۰
- اہل بقاء: نرسن نرسے کی کہا کس سے بھلا بہرے بعد ۱۲۱
- ہارے آرام سے ہیں اہل بقاء بہرے بعد ۱۲۲
- اہل پیش: اہل پیش کو ہے لونان حادث کتب ۱۲۳
- الہیہ موج کم از سلین استوار نہیں ۱۲۴
- اہل دنیا: نہیں ہوں اور اسردگی کی آردو ، غالب کہ دل ۱۲۵
- دیکھ کر لرز تپاک اہل دنیا بل گیا ۱۲۶
- اہل کشت: کہے میں جا رہا ، تو نہ دو ملعنہ ، کیا کہیں ۱۲۷
- نمولا ہوں حق صحبت اہل کشت کو ۱۲۸
- بے نیازی: بے نیازی حد سے گزری بندہ پرورا کب تک ۱۲۹
- ہم کہیں کے حال دل اور آپ فرمائیں کے کیا؟ ۱۳۰
- بے بہرہ: غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقول ناخ ۱۳۱
- ”آپ بے بہرہ ہے جو معتقد تیر نہیں“ ۱۳۲
- بے اختیار: ع: جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہے ۱۳۳
- بے تکلف: تھی وطن میں شان کیا غالب کہ: دغرت میں قدر ۱۳۴
- بے تکلف ہوں وہ مشت خس کہ کفن میں نہیں ۱۳۵
- بے مزہ: کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب ۱۳۶
- گالیاں کھا کے بے مزہ نہ ہوا ۱۳۷
- بے مہر: نکالا چاہتا ہے کام کیا ملعنوں سے تو غالب ۱۳۸
- ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرہاں کیوں ہو ۱۳۹
- بے وفا: ظالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ ۱۴۰
- ہے ہے خدا نہ کردہ تجھے بے وفا کہوں ۱۴۱
- بے صدا: نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جائے ۱۴۲
- بے صدا ہو جائے گا یہ ساز ہستی ایک دن ۱۴۳

بے زباں:

ہو گئی ہے غیر کی شیریں بیانی کارگر  
عشق کا اس کو گماں ہم بے زبانوں پر نہیں ۱۵۷  
خوشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں  
چراغِ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا ۱۵۸

بے دماغی:

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے  
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا ۱۵۹  
یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ تیرے دام کا  
انتظارِ صید میں اک دیدہ بے خواب تھا ۱۶۰

بے خواب:

نگاہِ بے محابا چاہتا ہوں  
تغافل ہائے تمکلیں آزما کیا ۱۶۱

بے محابا:

بد:

بدخو:

وہ بدخو اور میری داستانِ عشق طولانی  
عبارتِ مختصر قاصد بھی گھبرا جائے ہے مجھ سے ۱۶۲  
لے تو لوں سوتے میں اُس کے پاؤں کا بوسہ مگر  
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا ۱۶۳  
ادھر وہ بدگمانی ہے ، ادھر یہ ناتوانی ہے

بدگماں:

نہ پوچھا جائے ہے اُس سے ، نہ بولا جائے ہے مجھ سے ۱۶۴  
خوب تھا، پہلے سے ہوتے جو ہم اپنے بد خواہ

بدخواہ:

کہ بھلا چاہتے ہیں اور بُرا ہوتا ہے ۱۶۵  
یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخنِ تم سے  
وگرنہ خوفِ بد آموزیِ عدو کیا ہے ۱۶۶

بدآموزی:

تلخ:

رکھو غالب مجھے اس تلخ نوائی سے معاف  
آج کچھ دردِ مرے دل میں سوا ہوتا ہے ۱۶۷  
ہو گئی ہے غیر کی شیریں بیانی کارگر  
عشق کا اس کو گماں ہم بے زبانوں پر نہیں ۱۶۸

تلخ نوائی:

شیریں:



دم:  
دم تحریر:

بکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر نائق  
آدی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا؟ ۱۶۹

نا:

نامہرباں:

ہم کو ستم عزیز ، ستم گر کو ہم عزیز  
نا مہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں ۱۷۰

ناچار:

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے  
تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں ۱۷۱

ناخوش:

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے  
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں ۱۷۲

ناامیدی:

منحصر مرنے پہ ہو جس کی اُمید  
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے ۱۷۳

سنہیلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے  
کہ دامنِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے ۱۷۴

ناسزا

جو مدعی بنے اُس کے نہ مدعی بنے  
جو ناسزا ، کہے اس کو نہ ناسزا کہیے ۱۷۵

ہم:

ہم سخن

ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا  
جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال اچھا ہے ۱۷۶

ہم سخن

رہے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو  
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو ۱۷۷

ہم زباں

ہم سایہ

بے در و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیے  
کوئی ہم سایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو

ایک ہی مصرعے میں سابقوں کی تکرار سے جو نغمگی جنم لیتی ہے اس کا لطف درج ذیل شعر سے لیجیے:

ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے میرا

غالب کو بُرا کیوں کہو اچھا مرے آگے ۱۷۸

یہ تو سابقوں کے استعمال کی چند منتخب امثال تھیں۔ بغور مطالعہ کریں تو غالب کا دیوان اس طور کی

لسانی جدتوں سے بھر نظر آتا ہے۔

سابقوں کی طرح لاحقوں کے استعمال میں بھی غالب نے لسانی اجتہادات کا ثبوت دیا ہے۔ ان کی فنی بالیدگی اس امر میں ہے کہ سابقے ہوں یا لاحقے، یہ ان بل اور بے جوڑ محسوس نہیں ہوتے بلکہ لفظی تراکیب کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ انھیں غالب کی لسانی تشکیلات کا ایک اہم حصہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ لاحقوں کے استعمال میں غالب کی لسانی مہارت ملاحظہ کیجیے۔ ذیل کے اشعار میں لاحقوں کی کارفرمائی سے نہ صرف اشعار کی فنی سطح بلند ہوئی ہے بلکہ لاحقوں کے استعمال نے بھی فن کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔

### لاحقے:

آرا:

خود آرا: غافل بہ وہم ناز خود آرا ہے ، ورنہ یاں  
بے شانہ صبا نہیں طرہ گیاه کا ۱۷۹

آرائیاں:

بزم آرائیاں: یاد تھیں ہم کو بھی رنگ رنگ بزم آرائیاں  
لیکن اب نقش و نگار طاقِ نسیاں ہو گئیں ۱۸۰

آزما:

جرات آزما: سادگی و پرکاری ، بے خودی و ہشیاری  
حسن کو تغافل میں جرات آزما پایا ۱۸۱

کدہ:

ظلمت کدہ: ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے  
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے ۱۸۲

وحشت کدہ:

وحشت کدہ: بزمِ وحشت کدہ ہے کس کی چشمِ مست کا  
شیشے میں نبضِ پری پنہاں ہے موجِ بادہ سے ۱۸۳

آتش کدہ:

آتش کدہ: آتش کدہ ہے سینہ مرا رازِ نہاں سے  
اے دوائے، اگر معرضِ اظہار میں آدے ۱۸۴

بار:

شرر بار: آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے  
سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر ۱۸۵

باز:

شاہد باز:

اسد اللہ خاں تمام ہوا  
اے دریغ! وہ رند شاہد باز ۱۸۶

بردار:

غلط بردار:

ایک جا حرفِ وفا لکھا تھا، سو بھی مٹ گیا  
ظاہرا کاغذ ترے خط کا ، غلط بردار ہے ۱۸۷

بر:

نامہ بر:

کیا رہوں غربت میں خوش، جب ہو حادثہ کا یہ حال  
نامہ لاتا ہے وطن سے نامہ بر اکثر کھلا ۱۸۸  
یہ ہم جو ہجر میں دیوار و در کو دیکھتے ہیں  
کبھی صبا کو ، کبھی نامہ بر کو دیکھتے ہیں ۱۸۹

بوس:

قدم بوس:

کرتے ہو مجھ کو منع قدم بوس کس لیے  
کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں؟ ۱۹۰

پرست:

خدا پرست:

ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی  
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں ۱۹۱  
آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے  
سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر ۱۹۰

پوش:

سیر پوش:

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے  
شعلہ عشق سیر پوش ہوا میرے بعد ۱۹۲

پیکر:

پری پیکر:

گو نہ سمجھوں اس کی باتیں گو نہ پاؤں اس کا بھید  
پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا ۱۹۳

خواں:

پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو بیمار دار  
اور اگر مر جائیے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو ۱۹۵

خوار:

ع ہو غم ہی جاں گداز تو غم خوار کیا کریں ۱۹۶

دار:

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو  
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا ۱۹۵

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال  
ہر ذرہ ، مثلِ جوہر تیغ ، آب دار تھا ۱۹۸

آب دار:

داں:

پھر پُرشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق  
سامانِ صد ہزار نمکِ داں کیے ہوئے ۱۹۹

نمکِ داں:

رُبا:

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انھیں کچھ نہ کہو  
جو ے و نغمہ کو اندوہ رُبا کہتے ہیں ۲۰۰

اندوہ رُبا:

زاد:

خانہ زادِ زلف ہیں، زنجیر سے بھاگیں گے کیوں؟  
ہیں گرفتارِ وفا ، زنداں سے گھبرائیں گے کیا ۲۰۱

خانہ زاد:

ساز:

یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوستِ ناصح  
کوئی چارہ ساز ہوتا ، کوئی غم گسار ہوتا ۲۰۲

چارہ ساز:

روشنِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے  
انجمنِ بے شمع ہے گر برقِ خرمن میں نہیں ۲۰۳

دیراں ساز:



زردہ:

ستم زدہ:

یہ جانتا ہوں کہ تُو اور پائِ مکتوب  
مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا ۲۰۴

سرا:

نکتہ سرا:

نکتہ داں:

سپاری:

جاں سپاری:

عشق تاثیر سے نومید نہیں  
جاں سپاری شجرِ بید نہیں ۲۰۶

شعاری:

غفلت شعاری:

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے  
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے ۲۰۷

فروش:

گل فروش:

یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشہ بساط  
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے ۲۰۸  
گوہر کو عقدِ گردنِ خواہاں میں دیکھنا  
کیا اوج پر ستارہ گوہر فروش ہے ۲۰۹

نما:

قبلہ نما:

ہے پرے سرحدِ ادارک سے اپنا مسجد  
قبلے کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں ۲۱۰

گر:

ستم گر:

ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز  
نامہرباں نہیں ہے ، اگر مہرباں نہیں ۲۱۱  
حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو منیں  
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو منیں ۲۱۲

نوحہ گر:

گری:

جلوہ گری:

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت  
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں ۲۱۳

گیر:  
عناں گیر:

ہوئی تاخیر تو کچھ باعث تاخیر بھی تھا  
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا ۲۱۴

گر:

قتل گر:

عشرتِ قتل کہ اہل تمنا ، مت پوچھ  
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا ۲۱۵

نواز:

غریب نواز: مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا  
میں غریب اور تُو غریب نواز ۲۱۶

وش:

پری وش:

ذکر اُس پری وش ، کا اور پھر بیاں اپنا  
بن گیا رقیب آخر ، تھا جو رازداں اپنا ۲۱۷

سرسری مطالعے سے اخذ کی جانے والی مذکورہ امثال اس بات کی شاہد ہیں کہ غالب نے سابقوں اور لاحقوں کو لسانی حیثیت سے نئی معنویت بخشی جس سے اظہار و ابلاغ کے نئے تناظر منظرِ عام پر آئے۔ غالب کی لسانی دستگاہ سے زبان ریختہ کو نیا اعتبار ملا، وسعت و ہمہ گیری میں اضافہ ہوا اور زبان کے استعمالات کے نئے امکانات منظرِ عام پر آئے۔ اپنی شاعری کی نسبت ان کا یہ کہنا برحق ہے کہ:

فکر میری گھر اندوزِ اشاراتِ کثیر  
کلک میری رقم آموزِ عباراتِ قلیل  
میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدیق تو ضیح  
میرے اجمال سے کرتی ہے تراوشِ تفصیل ۲۱۸

تشبیہات و استعارات:

غالب کے لسانی اجتہادات میں تشبیہ و استعارہ کے استعمال کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ تشبیہ کی بہ نسبت استعارات کی تعداد زیادہ ہے۔ غالب کی اس استعاراتی کائنات میں داخل ہوں تو طلسمِ معنی کی نوع بہ نوع پر تیں کھلتی چلی جاتی ہیں۔ بعض استعاروں یا اُن کے چند اجزا کا تذکرہ بار بار کیا گیا ہے۔ یہ تکرار ان کے فکر و خیال کے نفسیاتی اور فلسفیانہ گوشوں کی نشاندہی کے ساتھ ساتھ ان کی لسانیاتی مہارت کی بھی آئینہ دار ہے۔ غالب کے اس استعاراتی نظام کا مطالعہ کرنے سے پیشتر تشبیہ، استعارہ اور کنایہ جیسی ادبی اصطلاحات کا تجزیہ کرنا بہتر معلوم ہوتا ہے۔



لسانی امکانات اور شاعرانہ محاسن کو اجاگر کرنے میں تشبیہ، استعارہ اور کنایہ کی ضرورت اور اہمیت کو ہمیشہ تسلیم کیا گیا ہے۔ مشرقی شعریات میں علم بیان کو شاعری کا جوہر مانا گیا ہے۔ ان شاعرانہ وسائل کی مدد سے الفاظ کے بے جان قالب میں نئی زندگی کی تڑپ بیدار ہوتی ہے۔ بالخصوص شعر کی تاثیر تشبیہ و استعارہ کی کارفرمائی سے دوچند ہو جاتی ہے۔ شاعر ایک پرانی بات کو نئے ڈھنگ سے کہنے پر قادر ہو جاتا ہے اور قاری کو بھی اس کیفیت میں شریک کر لیتا ہے جو خود اس کے قلب پر ملاری ہوتی ہے۔ سید عابد علی عابد تشبیہ و استعارہ کی غرض و غایت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

”... جب فن کار دیکھتا ہے کہ ایسے جذبات و واردات اور افکار و تصورات کا بیان مطلوب ہے جن کا ابلاغ و اظہار اس لیے مشکل ہے کہ پڑھنے والوں پر وہ کیفیت ملاری نہیں ہوگی جس سے فن کار متکلیف ہے تو انشا پر داز، فن کار یا شاعر تشبیہ و استعارہ کا دامن تھامتا ہے اور معروف کو انصاف و اشیا کا ذکر کر کے غیر معروف کیفیات و تصورات کی تشریح و توضیح کرتا ہے۔ خیال جس قدر دقیق ہوگا، واردات جس قدر پیچیدہ ہوگی، اسی نسبت سے فن کار کو تشبیہ و استعارہ سے مدد لینا پڑے گی۔ یہی تشبیہ و استعارہ کی غرض و غایت ہے۔“ (۱۹۲)

غزل کا ہر شعر دو مصرعوں کی محدود دنیا میں جذباتی، تخیلاتی اور فکری واردات کا امین ہوتا ہے۔ اس تشبیہ، استعارہ اور رمز و کنایہ کی ایمانی قوتوں سے بے کراں بنایا جاتا ہے۔ ابہام اور اجمال کے پردے میں گہری اور معنی خیز گفتگو کی جاتی ہے۔ غالب کی زبانی شاعری کے اس وصف کی نشان دہی ملاحظہ کیجیے:

مقصد ہے ناز و غمزہ و لے گفتگو میں کام

چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو

ہنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر (۲۰)

بالخصوص دقیق اور پیچیدہ خیالات کی ترجمانی تشبیہ و استعارہ کا دامن تھامے بغیر ممکن نہیں۔ سید عابد علی عابد کی رائے میں:

”عربی فارسی کے نقاد ہوں یا مغرب کے انشا پر داز، دونوں کا اس پر اتفاق ہے کہ تشبیہ و استعارہ

کا منصب دقیق اور لطیف کیفیات و واردات کی ترجمانی ہے۔“ (۲۱)

آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A Richards) نے بہت خوب لکھا ہے کہ جذبات کے نازک اور

باریک پہاؤں کا جب اظہار ہوگا تو استعارے کے بغیر نہ ہوگا۔ کلیتہً بروکس (Cleanth Brooks)

کی رائے میں شاعر کو مشابہتوں کا سہارا لازم ہے۔ لیکن سب استعارے ایک ہی سطح پر نہیں ہوتے، نہ ہی

ہر استعارہ ایک دوسرے کے ساتھ صفائی سے چپک سکتا ہے۔ استعاروں کی سطحیں آگے پیچھے اوپر نیچے

ہوتی رہتی ہیں اور تناقضات بلکہ تضادات کو راہ دیتی ہیں۔ استعاروں کے اس عمل کو بروکس مستحسن قرار

دیتا ہے اور اسے قولِ محال اور طنز کا نام دیتا ہے۔ ۲۲۲

شمس الرحمن فاروقی کے خیال میں:

”استعارہ فی نفسہ معنوی امکانات سے پر ہوتا ہے لیکن وہ استعارے جو کثرتِ استعمال کی بنا پر محاورہ یا عام زبان کا حصہ ہو جاتے ہیں ان کے معنوی امکانات ہمارے لیے بیکار ہو جاتے ہیں کیونکہ اکثر ان کو صرف ایک ہی دو معنوی امکانات کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور باقی امکانات معطل یا غیر کارگر رہتے ہیں۔ زبان چونکہ ایسے استعاروں سے بھری پڑی ہے اس لیے شاعر نے استعارے تلاش کرتا ہے اور نئے پرانے دونوں طرح کے استعاروں کو مزید زور بھی دیتا ہے۔“ ۲۲۳

محض روزمرہ کی چستی سے شعری اسلوب کو جاندار نہیں بنایا جاسکتا کیونکہ جو کرشمہ سازی، تہہ داری، ذومعنویت اور کثیر المعنویت زبان میں استعارے کے بل پر پیدا ہوتی ہے وہ روزمرہ سے پیدا نہیں کی جاسکتی لیکن استعارے کی بلندیوں کو چھونے کے لیے شاعر کا ماہر لسان اور جینئرس ہونا از بس ضروری ہے۔ بقولِ شمس الرحمن فاروقی:

”استعارہ ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔ ارسطو نے یونہی نہیں کہا تھا کہ استعارے پر قدرت ہونا سب صلاحیتوں سے بڑھ کر ہے۔ یہ نابغہ کی علامت ہے کیونکہ استعاروں کو خوبی سے استعمال کرنے کی لیاقت مشابہتوں کو محسوس کر لینے کی قوت پر دلالت کرتی ہے۔“ ۲۲۴

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

”جدید لسانی نظریے کے مطابق استعارہ وہ وسیلہ ہے جس کے ذریعے حسی کائنات اور ہمارے احساسات ایک زبان پالیتے ہیں۔ دراصل استعارہ ایک فنی تدبیر کی نہیں بلکہ ذہنی طریق کار کی غمازی بھی کرتا ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ شاعر کا اولین اور سریع رد عمل ہوتا ہے جس کے ذریعے تخیل حقیقت کا انکشاف کرتا ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ استعارے کے عمل میں ایک لطیف اور غیر محسوس عنصر منطق کا بھی ہوتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ جس نقطے پر تمثیلی اور منطقی اعمال مل جاتے ہیں وہیں استعارہ وجود میں آتا ہے۔“ ۲۲۵

اردو شاعری کی روایت میں غالب ہی ایسا جینئرس شاعر ہے جو قدرتِ استعارہ میں فن کی بلندیوں کو چھوتا نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں صرف استعارہ ہی نہیں بلکہ استعارہ در استعارہ کی امثال بھی بکثرت موجود ہیں۔ وہ لفظوں کی ایمائی قوت سے پورا پورا کام لینا جانتے ہیں اور نام لیے بغیر خفیف اشارات میں مفصل واردات رقم کر دیتے ہیں۔ استعاروں کی زبان میں کہی گئی درج ذیل غزل دیکھیے:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے  
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

نے مژدہ وصال، نے نظارہ جمال  
مدت ہوئی کہ آشتی چشم و گوش ہے

مے نے کیا ہے حُسنِ خود آرا کو بے نقاب  
اے شوقِ بیاں! اجازتِ تسلیم و ہوش ہے

گوہر کو عقدِ گردنِ خوباں میں دیکھنا  
کیا اوج پر ستارہ گوہر فروش ہے

ساقی بہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی  
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے

لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ  
یہ جہتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی  
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خاموش ہے

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں

غالب صریحِ خامہ نوائے سرور ہے ۲۶

اردو شاعری نے اپنی روایات فارسی ادب سے مستعار لی ہیں، علمِ عروض، قواعدِ علام و رموز، تشبیہات و استعارات، تلمیحات، صنائعِ لفظی و معنوی بھی فارسی ہی کے راستے زبانِ اردو میں داخل ہوئے۔ وکی دکنی جنھیں ایک مدت تک اردو غزل کا باوا آدم تسلیم کیا جاتا رہا، انھوں نے بھی اپنی شاعری کی بنیاد سعد اللہ گلشن کے مشورے سے فارسی ادبیات پر استوار کی۔ عہدِ وکی سے لے کر عہدِ غالب تک فارسی زبان و ادب مرغوبِ خاطر رہا۔ غالب جو آغازِ شاعری ہی سے صائب، نظیری، عرتی، بیدل، اسیر و شوکت کے پرستار تھے، تشبیہ و استعارہ کے ذیل میں بھی انھی فارسی شعرا کا تتبع کرتے نظر آتے ہیں۔ شیخ محمد اکرام غالب کے ابتدائی دورِ شاعری کی بابت رقم طراز ہیں:

”... مرزا کی تمام کوششیں عجیب و غریب خیالات اور دور از کار تشبیہیں ڈھونڈنے میں صرف ہوتی تھیں... کئی اشعار ایسے ہیں جن میں کتابی اور مردجہ تشبیہوں پر زور دماغ صرف کر کے انھی سے ایک نیا خیال پیدا کرنے کی کوشش کی ہے: مثلاً شعرا شانہ کو ہاتھ سے تشبیہ دیتے ہیں، مرزا نے اس تشبیہ کو کسی انفسیاتی حقیقت کی وضاحت یا طرزِ ادا کی دل کشی کے لیے تو شاید کہیں استعمال نہیں کیا لیکن تشبیہ کے مختلف پہلوؤں پر نظر کر کے اور نئے پہلو سوچ کے ان ثانوی پہلوؤں کو مضمونِ شعر قرار دیا ہے۔ مثلاً:

☆ بعض نسخوں میں ”یاں“ کی جگہ ”ہاں“ چھپا ہے۔

کس کا دل زلف سے بھاگا کہ اسد

دستِ شانہ بہ قفا باندھتے ہیں ۲۲۷

جب غالب کی حکیمانہ نظر رنگِ بیدل کے تسلط سے آزاد ہوئی تو ”منہائیں خیالی“ کی دنیا سے نکل کر ایک نئے جہانِ معنی میں قدم رکھا۔ غالب کے اس فکری سرمائے میں برقی جانے والی تشبیہات نئی بھی ہیں، اچھوتی بھی اور شاعرانہ حسن میں بے پناہ اضافے کا موجب بھی۔ بقول شیخ محمد اکرام:

”مرزا کا بہت سا ابتدائی کلام صائب کے رنگ میں تھا... تشبیہوں کی جو فراوانی اس زمانے

کے کلام میں ہے بعد کے اشعار میں نہیں۔ یہ صحیح ہے کہ یہ تشبیہیں نئی تھیں لیکن ان میں سے کئی ایک انگریز شاعر جاں ڈن کی تشبیہوں کی طرح غرابت سے خالی نہ تھیں، لیکن بعد کی تشبیہیں اس طرح شاعرانہ حسن یا موزونیت سے عاری نہیں۔۔۔۔۔“ ۲۲۸

کلامِ غالب میں تشبیہات کی رنگارنگی، ندرت و تازگی درج ذیل اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا

موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا ۲۲۹

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا

آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا ۲۳۰

یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ تیرے دام کا

انتظارِ صید میں اک دیدہ بے خواب تھا ۲۳۱

ہنوز اک پرتو نقشِ خیالِ یار باقی ہے

دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا ۲۳۲

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے

میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی ۲۳۳

بسکہ وہ چشم و چراغِ محفلِ اغیار ہے

چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمعِ ماتم خانہ ہم ۲۳۴

غنجہٴ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں

بوسے کو پوچھتا ہوں میں، منہ سے مجھے بتا کہ یوں ۲۳۵

حلقے ہیں چشم ہائے کشادہ بہ سوئے دل  
ہر تار زلف کو نگہ سرمہ سا کہوں ۲۲۶

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے  
شعلہ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد ۲۲۷

دائم الحسب اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد  
جانتے ہیں سینہ پر خوں کو زنداں نمائے ہم ۲۲۸

سائے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر  
تو اس قد دل کش سے جو گلزار میں آوے ۲۲۹

سیاہی جیسے گر جائے دم تحریر کاغذ پر  
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی ۲۳۰

ہے آرمیدگی میں نکلوش بجا مجھے  
صبح وطن ہے خندہ دندان نما مجھے ۲۳۱

ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے  
کہ شیشہ نازک و صہبائے آگینہ گداز ۲۳۲

یہاں غالب کی فنی تدابیر اور تخیل کی کارفرمائی نے تشبیہات میں ایک نیا آب و رنگ بھر دیا ہے۔ یوں تو تشبیہ و استعارہ دونوں ہی پرواز تخیل کا نتیجہ ہوتے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ تشبیہ میں حرف تشبیہ کی موجودگی اور استعارے میں بلا حرف تشبیہ، لہذا تشبیہ میں مشابہت بہت صاف اور واضح طور پر محسوس کر لی جاتی ہے جب کہ استعارہ ابلاغ معنی کے لیے تخیل و تعقل دونوں کا متقاضی ہوتا ہے۔ غالب کی شاعری میں تشبیہ و استعارہ دونوں کا استعمال لسانی اور فن کارانہ مہارت کے ساتھ ملتا ہے۔ شان الحق حقی کلام غالب کا لسانی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”غالب کے ہاں تشبیہ کے متنوع پیرائے ملتے ہیں۔ میری دانست میں یہ بھی کلام غالب کا ایک امتیاز ہے کہ استعارے کی فراوانی کے ساتھ ساتھ تشبیہ کے اتنے پیرائے یک جاکسی اور شاعر کے ہاں موجود نہیں۔ عام حروف تشبیہ کے علاوہ مثلاً: ایسا، جوں، چوں، جیسا، جیسے کہ، مثل، مانند، مانا، کہے تو، تو کہے، گویا، گویا، اکثر جگہ حروف تشبیہ اور مشبہ بہ ترکیب اضافی کے طور پر آئے ہیں جس کی صورتیں یوں ہیں: آسا، برنگ، بشکل، صورت، بصورت، نما، نمط، وار (بلبل وار) ساں، بسان، صفت (مثلاً صفت آئینہ) روکش، آئینہ، عکس، بطور حرف تشبیہ غالب کی جدت ہے۔“ ۲۳۳

زکاتِ حسن دے اے جلوہٴ بینش کہ مہر آسا  
چراغِ خانہٴ درویش ہو کاسہ گدائی کا ۲۴۴  
بسکہ دوڑے ہے رگ تاک میں خوں ہو ہو کر  
شہرِ رنگ سے ہے بال کشا موجِ شراب ۲۴۵

فنِ تشبیہ میں ندرت و غرابت کی عمدہ مثال ”اللم بعنوان“ ”چکنی ڈلی“ ہے جس میں غالب پے در پے اور تشبیہ در تشبیہ کی تکنیک برتتے ہیں اور تشبیہات کا انبار لگا لگا کر انہیں رد بھی کرتے جاتے ہیں۔ درج ذیل اشعار میں یہ اندازِ خاص ملاحظہ کیجیے :

ہے جو صاحب کے کفِ دست پہ یہ چکنی ڈلی  
زیب دیتا ہے ، اسے جس قدر اچھا کہیے  
مہرِ مکتوبِ عزیزانِ گرامی لکھیے  
حرزِ بازوئے شگرفانِ خود آرا کہیے  
حجرِ الاسودِ دیوارِ حرم کچے فرض  
نافہ آہوئے بیابانِ ختن کا کہیے  
کیوں اسے قفلِ درِ سخنِ محبت لکھیے؟  
کیوں اسے نقطہٴ پرکارِ تمنا کہیے؟  
کیوں اسے گوہرِ نایابِ تصور کہیے؟  
کیوں اسے مردمکِ دیدہٴ عنقا کہیے؟  
کیوں اسے تلمہٴ پیراہنِ لیلیٰ لکھیے؟  
کیوں اسے نقشِ پےٴ ناقہٴ سلما کہیے؟  
بندہ پرور کے کفِ دست کو دل کچے فرض  
اور اس چکنی سپاری کو سویدا کہیے ۲۴۶

دنیاۓ تشبیہ میں غالب جو دور دراز کی مماثلتیں ڈھونڈ کر لاتے ہیں وہ ان کی جدت پسند طبیعت اور ذکاوتِ حس کی آئینہ دار ہیں، بالخصوص بیانیہ شاعری میں تشبیہات کی جلوہ گری ایک نئی جان ڈال دیتی ہے۔ تشبیہ و استعارہ میں بڑی حد تک مماثلت موجود ہے۔ دونوں کے استعمال کا مقصد بھی بڑی حد تک ایک ہے یعنی خیال کے ابلاغ کے لیے مماثلت ڈھونڈنا ہے۔ دونوں کو غزل کا زیور گردانا جاتا ہے لیکن فنی سطح پر دونوں میں بنیادی فرق بھی موجود ہے۔ تشبیہ نسبتاً ایک سادہ عمل ہے جسے آرائشِ کلام کے طور پر برتنا جاتا ہے۔ تشبیہ میں مثال دے کر خیال کی تشریح کی جاتی ہے جب کہ استعارہ وضاحت کی راہ اختیار نہیں



کرتا بلکہ راستہ تلاش کرنے کے لیے دعوت فکروں دیتا ہے۔ ارسطو نے ”بولیتیکا“ کے آخر میں جو استعارے کی بحث کی ہے اس میں استعارے کے استعمال پر قدرت کو اعلیٰ درجے کے شاعر کی عظمت کی پہچان قرار دیا ہے۔ ۲۳۷

اگرچہ استعارے کی بنیاد بھی مشابہت پر استوار ہوتی ہے لیکن تشبیہ اور استعارہ میں بنیادی فرق موجود ہے۔ آئیس ناگی ”شعری لسانیات“ میں تشبیہ اور استعارے کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مشابہت اشیا کی دریافت کا ایک اہم اصول ہے۔ مشابہت کو جب ”معی آفرینی“ کے لیے استعمال کیا جائے تو تشبیہ جنم لیتی ہے... اگرچہ مشابہتی استعارے میں بھی یہی صورت کارفرما ہوتی ہے لیکن بنیادی فرق یہ ہے کہ تشبیہ میں وجہ شبہ عیاں اور نمایاں ہوتی ہے۔ مشبہ اور مشبہ بہ میں تعلق ظاہر کرنے کے لیے کی سی، کاسا، ایسی، جیسی، مثل، مانند اس طرح وغیرہ کی معاون لسانی تراکیب کا سہارا لیا جاتا ہے۔ غالب کا مصرع ہے:

چال جیسے کڑی کمان کا تیر

... تقابلی یا مشابہتی استعارے میں یہ ضروری نہیں کہ مستعال اور مستعار مت کو ایک دوسرے کی موجودگی کا احساس دلایا جائے...“ ۲۳۸

آئیس ناگی کی رائے میں یہ ضروری نہیں کہ مشابہت ہی استعارے کی بنیاد ہو کیونکہ بعض اوقات تضاد کے ذریعے بھی صورت حال واضح کی جاتی ہے۔ مثلاً غالب کا شعر ہے:

کیا جنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے

جس میں کہ ایک بیضہ مور آسمان ہے ۲۳۹

اس شعر میں استعارے کی بنیاد مشابہت پر نہیں بلکہ تقابل اور تضاد پر استوار ہے۔ یعنی تطابقی اور مخاطب دونوں ہی شعری لسانیات کی تکمیل میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ بقول آئیس ناگی:

”استعارہ ناقابل حصول معانی کا حصول ہے... استعارہ معرفت اور آگاہی کی لسانی تشکیل

ہے۔“ ۲۵۰

استعارہ بیک وقت ایک ذہنی اور لسانی عمل ہے۔ یہ شاعر کی داخلی واردات کو خارجی واقعات اور حقائق سے متعلق کرتا ہے اور خارجی حقائق کو جذبہ اور تاثر کی داخلیت سے متعارف کراتا ہے۔ اس عمل میں استعارے کی حیثیت ایک ایسے پل کی ہے جو شاعر کے تخلیقی شعور کو دو دنیاؤں سے متعلق کرتا ہے۔ ۲۵۱

غالب کی شاعری میں استعارے ان کے اسی لسانی عمل کا حصہ ہیں جو قاری کو نامعلوم سے معلوم اور دور دراز امکانات کی معرفت بخشتے ہیں۔ کلام غالب میں استعاروں کی رنگارنگی دیکھیے:

اہل بینش نے بہ حیرت کدہ شوخی ناز

جوہر آئینہ کو ٹھوٹی دھسل باندھا ۲۵۲

دشت چہ میری مودہ اتفاق ملک تھا  
دریا زمین کو مرقہ اقبال ہے ۱۵۳

نمائے پائے نواں ہے ، بہار اگر ہے تھی  
وام کلفت خاطر ہے ، نیش دنیا کا ۱۵۴

کار کار سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ  
صبح کرنا شام کا انا ہے جوئے شیر کا ۱۵۵

دل نہیں ، تجھ کو دکھانا ورنہ داغوں کی بہار  
اس چراغاں کا کروں کیا ، کارفرما جل گیا ۱۵۶

چھوڑا میرے نیش کی طرح دست نشانے  
خورشید ہوز اس کے برابر نہ ہوا تھا ۱۵۷

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی  
سفیدی دیدہ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر ۱۵۸

درج بالا اشعار غالب کے فلہ۔ خیالہ ذہن کی نشان دہی کرتے ہیں۔ غالب شاعری کو ”قافیہ پیتی“  
نہیں بلکہ ”معنی آفرینی“ قرار دیتے تھے اور معنوی امکانات کو چند در چند کرنے کے لیے انھوں نے جن  
عناصر پر زور دیا ہے ان میں استعارہ سرفہرست ہے۔ بقول پروفیسر اسلوب احمد انصاری:

”موجودہ دور کی تنقیدی حیثیت فن شاعری کے جن عناصر پر زور دیتی ہے وہ تقریباً سب کے

سب غالب کے ہاں پائے جاتے ہیں، یعنی ابہام کے علاوہ طنز، ذومعنویت، پیکر نگاری، استعاراتی

بیان، رمز بلغ اور سب سے زیادہ استعمال اور فکر و جذبہ کی باہمی آمیزش اور تکیہ...

ان سب کے استعمال سے شاعری کا جوہر چمک اٹھتا ہے۔۔۔“ ۱۵۹

غالب کی شاعری میں تشبیہ کی بہ نسبت استعاراتی انداز زیادہ نمایاں دکھائی دیتا ہے کیونکہ تشبیہ ایک  
صاف اور واضح پیرایہ ہے جب کہ استعارے میں جذبے اور خیال کو ملفوف انداز میں پیش کیا جاتا ہے  
۔ غالب شاعری کو ”کنجینہ معنی کا طلسم“ بنانے کے لیے اور اخفائے حال کے لیے استعاراتی اور رمزیہ  
پیرایہ اختیار کرتے ہیں۔ کیونکہ استعارہ خیال کی پیچیدگی کو مزید وسعت اور تقویت بخشتا ہے۔ پروفیسر  
اسلوب احمد انصاری کی رائے ملاحظہ کیجیے:

”غالب کے ہاں استعارے کا قائل نہ محض معنی و مفہوم کی توضیح کے لیے ہے اور نہ توکین و

آرائش بیان کے لیے... بلکہ خیال کو بہ حد کمال وسعت دینے اور اس کے گونا گوں پہلوؤں

کو سامنے لانے کے لیے... اس کے استعمال کا جواز حقیقت کی تکلف اور جہتوں اور سامنے لانا اور متشکل کرنا ہے اور وہ بھی ایسی برہنہ کی اور سرمدت کے ساتھ جس سے اس میں حیرت کا پیدا ہونا باغزیر ہے۔ ۲۶۰

غالب نہیں چاہتے تھے کہ ان کے استعارات پر مبنی اشعار کے معنی سمجھنے سے جائیں بلکہ وہ ان استعارات کو توسیع معنی کا وسیلہ بنانا چاہتے تھے، چنانچہ وہ ان میں ایسے تخیل اور ابہام کا اہتمام کرتے ہیں کہ بات در بات اور مفہوم در مفہوم نکلتے چلے آتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی کی تحقیق کے مطابق:

”عرب شعریات میں استعارہ وسیلہ علم کے طور پر نہیں بلکہ توسیع معنی کے وسیلہ کی حیثیت سے برتا گیا ہے۔ یعنی عرب شعریات اور بڑی حد تک تمام کلاسیکی مشرقی شعریات میں استعارہ کا اصول یہ نہیں ہے کہ اس کے ذریعے کوئی بات ثابت یا مشکف کی جاتی ہے بلکہ یہاں استعارہ اس لیے اہم ہے کہ اس کے ذریعے بعض اوقات وہ معنی بھی وجود میں آتے ہیں جو کلام (Discourse) سے منطقی تعلق نہیں رکھتے بلکہ اشاراتی (Semiotic) تعلق رکھتے ہیں۔“ ۲۶۱

استعارے پر مبنی درج ذیل شعار دیکھیے:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا  
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا ۲۶۲

دل و دیں نقد لا، ساقی سے گر سودا کیا چاہے  
کہ اس بازار میں ساغر متاع دست گرداں ہے ۲۶۳

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو  
توڑا جو تو نے آئینہ، تمثال دار تھا ۲۶۴

رو میں ہے رخسِ عمر، کہاں دیکھیے تھے  
نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں ۲۶۵

تری فرصت کے مقابل اے عمر!  
برق کو پا بہ حنا باندھتے ہیں ۲۶۶

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے  
جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا ۲۶۷

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر  
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا؟ ۲۶۸

عرض کچھ جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں  
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۲۶۹  
ڈاکٹر جمیل جالبی کی رائے میں:

”غالب کے اشعار میں جو استعارے آتے ہیں وہ ایک دم سے سمجھ میں نہیں آ جاتے۔ پہلے  
بکلی کا سا ایک شاک دیتے ہیں اور یہی ان کی آمد کی دلیل ہے اور پھر فکر کی دنیا میں لے جاتے ہیں  
جہاں ہماری ذکاوت، ہمارے تجربے اور محسوسات گنجینہ معنی کے ظلم کھولتے ہیں۔ حالی نے اس  
خصوصیت کو مدرت کہہ کر پورا حق ادا نہیں کیا لیکن وہ لوگ جو جدید مابعد الطبیعیات کے رنگ سے  
واقف ہیں جانتے ہیں کہ غالب کہاں پہنچ رہے ہیں۔“ ۲۷۰

غالب کے ہاں ”وحشت“ اور ”صحرا“ دو نہایت درجہ مستعمل استعارے ہیں۔ نیز ایسے استعاروں  
کی تعداد بھی کم نہیں جن کا تعلق حرارت، گرمی اور روشنی سے ہو۔ سرو چراغاں، شعلہ، شرر اور آتش جیسے  
استعارے اس امر کی طرف دلالت کرتے ہیں کہ غالب حرکت اور زندگی کی حرارت کے شاعر  
ہیں۔ ”آئینہ“ بھی غالب کے ہاں ایک مرکزی استعارہ ہے اور اس کا استعمال مختلف انداز میں بار بار کیا  
جاتا رہا ہے۔ مثلاً آئینہ دار، آئینہ ساز، آئینہ دل، آئینہ باد بہاری وغیرہ۔  
چند منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے:

یک الف بیش نہیں صقیل آئینہ ہنوز  
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا ۲۷۱

لطفنت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی  
چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا ۲۷۲

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ  
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ ۲۷۳

کب مجھ کو کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی  
آئینہ دار بن گئی حیرت نقش پا کہ یوں ۲۷۴

دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا  
واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں ۲۷۵

مذکورہ امثال سرسری مطالعے کا نتیجہ ہیں۔ شان الحق حقی غالب کے استعارات بالخصوص آئینہ کی  
نسبت یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”آئینے کی مختلف صفات کی نسبت سے غالب نے اس لفظ کو مختلف معنی میں اس طرح

استعمال کیا ہے کہ یہ نہ صرف استعارہ بلکہ لغت بن گیا ہے۔“ ۲۷۶

غالب کے اسی انداز خاص کو اسلوب احمد انصاری ”استعارہ در استعارہ“ کی تکنیک قرار دیتے ہیں۔ غالب کی یہی لسانی مہارت اور باریک بینی انہیں شاعرِ امروز و فردا قرار دینے کے لیے کافی ہے۔ ان کے نادر استعارے ان کی فطانت کی دلیل ہیں اور بیک وقت ان کی لسانی بصیرت اور وجدانی ادراک کا منہ بولتا ثبوت بھی۔ ع:

بس کہ لیلائے سخن محمل نشینِ راز ہے ۲۷۷

کنایاتی اسلوب اور رمزِ بلیغ:

کلامِ غالب میں لسانی سطح پر تازہ کاری، جدت پسندی اور فن کارانہ اُتچ کے نوع بہ نوع پیرائے برتے گئے ہیں جو انہیں زبان کا ایک زبردست فن کار ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کی تہہ داری اور علامتی فضا دنیائے تغزل میں ایک نیا انداز رکھتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کی رائے میں غالب کا فنی کارنامہ یہ ہے کہ:

”انہوں نے اردو شاعری میں علامت نگاری کو ایک اسلوب کی حیثیت سے مستقل حیثیت دی اور نہ صرف ابلاغ بلکہ جمالیاتی اظہار کے لیے بھی اس کو اس طرح استعمال کیا کہ اردو شاعری میں اس نے ایک رجحان کی حیثیت اختیار کر لی... ان کے خیال میں تازہ و غمزہ کی بات دشمن و خنجر میں اور مشاہدہ حق کی گفتگو ”بادہ و ساغر“ میں کرنا شاعر کے لیے ناگزیر ہے۔“ ۲۷۸

ہر چند کہ غالب سے قبل بھی شاعری رمز و ایما سے عبارت تھی اور علام و رموز کے پیرائے میں دلی جذبات کی ادائیگی کی جارہی تھی لیکن غالب نے رمز و ایما کا ایک ایسا منفرد اور مستقل نظام متعارف کروایا جس سے اردو غزل ابھی نا آشنا تھی۔ غالب کی لسانی نکتہ داری نے اسے فن کا درجہ عطا کیا، بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی:

”غالب سے قبل اردو شاعری میں رمز و ایما کی روایت تو موجود تھی لیکن اس میں یہ بات کم نہیں تھا جو ان کے ہاتھوں پیدا ہوا۔ وہ تہہ داری کی کیفیت نہیں تھی جو ان کے ہاتھوں وجود میں آئی۔ غالب نے اپنی فکر کی نسبت سے اس رمز و ایما کو زیادہ تہہ دار بلکہ کسی حد تک چچ دار بنادیا اور اس طرح اس کی حدیں ابہام سے جا ملیں۔ یہ ابہام آج کی شاعری کے لیے ایک اسلوب کی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب نے آج سے سو سال قبل اس ابہام کو ایک اسلوب بنادیا۔“ ۲۷۹

یہ درست کہ غالب کی رمزیت و ایمائیت، پیچیدہ خیالی اور مشکل پسندی سے رغبت کے نتیجے میں بعض اوقات ان کی شاعری ابہام کی سرحدوں کو چھوتی نظر آتی ہے لیکن یہ ابہام بھی غالب کا عیب نہیں ہے۔ یوں بھی ابہام کا دار و مدار شاعرِ یافن کار کی فکر سے کم اور قاری کے ذوق اور علیست سے زیادہ ہوتا ہے۔ ہر برٹ ریڈ نے درست لکھا ہے کہ ابہام شاعر کے یہاں نہیں ہوتا بلکہ خود پڑھنے والے کے

ذہنوں میں ہوتا ہے۔ جب وہ شاعر کے پیچیدہ تجربات کی تہہ تک نہیں پہنچ پاتے اور اس کی پرواز تحمل کا ساتھ نہیں دے سکتے تو اس کے کلام کو مبہم تصور کر لیتے ہیں۔ ۲۸۰

ارسطو کے زمانے سے لے کر دورِ حاضر تک شاعری کے لیے علامتی انداز اور ابہام کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے۔ نطشے بھی اس خیال کا حامی رہا ہے کہ ”جو چیز ہمہ گیر ہوتی ہے وہ اپنے آپ کو زیادہ سے زیادہ چھپانے کی کوشش کرتی ہے“۔ کلامِ غالب کا حسن بھی اس کی تہہ در تہہ معنویت میں پوشیدہ ہے۔ انھوں نے لسانی واسلو بیاتی فن تدبیر کے طور پر پیچیدگی اور ابہام کا سہارا لیا۔ گو ان کی قدر اس عہد کا قاری نہیں کر سکا لیکن اسی اندازِ خاص نے انھیں آفاقیت بخشی۔ اپنی شاعری کی بابت ان کا نظریہ یہ تھا کہ:

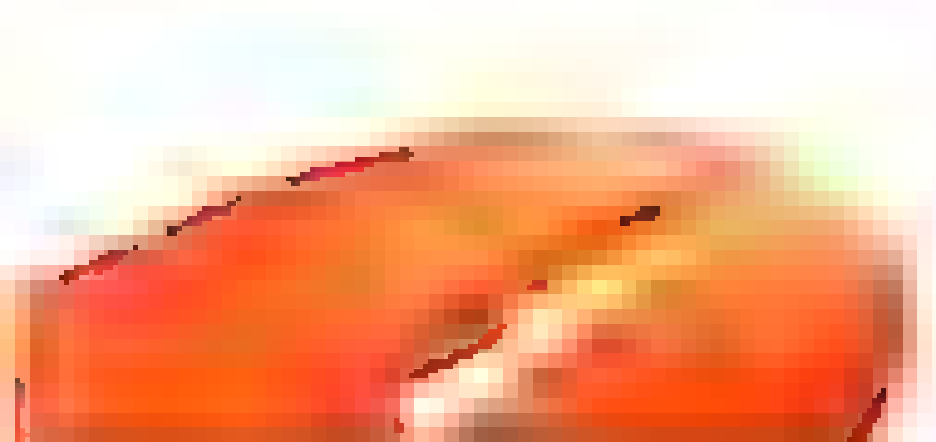
آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے  
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا ۲۸۱

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا  
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی ۲۸۲

لسانیاتِ غالب کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ غالب اپنے زمانے سے بہت آگے تھے۔ گو وہ اپنے زمانے میں اجنبیت کا شکار رہے لیکن آج ان کی شاعری کو بے پناہ لسانی و معنوی امکانات کا امین تسلیم کیا جا رہا ہے۔ ان کی شاعری میں نئے اشاروں اور نئی علامتوں کا ایک باقاعدہ نظام کارفرما ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ انھوں نے غزل کے روایتی علامت کو بھی نئے مضامین بخشے۔ ”شمع و پروانہ“ اور ”گل و بلبل“ جیسی گھسی پٹی علامتیں بھی غالب کے یہاں اپنا پرانا رنگ و آہنگ بدل کر نمودار ہوتی ہے۔ مثلاً:

زبانِ اہلِ زباں میں ہے مرگ خاموشی  
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانی شمع ۲۸۳  
ریشک و حسد، جلایا، کرب اور دکھ، تردد اور گہری سوچ کا اظہار:  
یاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بے خودی  
جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا ۲۸۴  
لا تعلقی، تنہائی اور یاد کے معنوں میں:

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے  
ہوں شمعِ کشتہ ، درخورِ محفل نہیں رہا ۲۸۵  
حسن و جمال کی افسردگی، خوبی کا خرابی میں بدلنا:





آمدِ خدا سے ہوا ہے مرد جو بازار دوست  
دودِ شمع کشتہ تھا شاید خدا رخسار دوست ۲۸۶

ماتمی لباس، فنا اور موت کے معنوں میں:

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے  
شعلہٴ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد ۲۸۷

زندگی کے جبر کی دلیل، مجبوری:

غم ہستی کا آسد کس سے ہو جز مرگ علاج  
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک ۲۸۸

شمع بطور ماتم کدے کا چراغ:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس  
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم ۲۸۹

فانی، غیر یقینی جس کا انجام طے ہو:

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہل بزم  
ہو غم ہی جاں گداز تو غم خوار کیا کریں ۲۹۰

بہادر شاہ ظفر، ہمت:

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بھجوادے  
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی ۲۹۱

وجہ ہنگامہ، جس کے دم سے رونق ہو، عشق:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے  
اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو خموش ہے  
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی  
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے ۲۹۲

اثر، سوز و گداز اور عرفان:

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے آسد  
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی ۲۹۳

اسی طرح ”بلبل“ جو بہار و گلاب کا عاشق ایک خوش الحان پرندہ ہے اس علامت کی تفہیم کے

سلسلے میں جدت و روایت کا حسین امتزاج ملاحظہ کیجیے:

عقل سے عاری، احمق، جس کا مذاق اڑایا جائے، پاگل پن، دیوانوں کی سی حرکتیں کرنے والا:

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل  
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا ۲۹۳  
فریاد کرنے والا، بتلائے درد، رونے اور سسکنے والا:

بجا ہے گر نہ سنے نالہ ہائے بلبل زار  
کہ گوشِ گلِ نیمِ شبنم سے پنبہ آگیاں ہے ۲۹۵  
جس کی آواز زاری میں بے حد اثر ہے، جس کا دکھ کلیجہ چیر کر رکھ دے:  
کہتا ہے کون نالہ بلبل کو بے اثر  
پردے میں گل کے لاکھ جگر چاک ہو گئے ۲۹۶  
خوشی کے گیت گانے والا، جس کی آواز خوشی کی آمد کی دلیل ہو:

آمد بہار کی ہے جو بلبل ہے نغمہ سنج  
اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی ۲۹۷

غالب کی رمزیت و ایمائیت نے تنکنائے غزل میں بحر بے کراں کی سی وسعت و ہمہ گیری پیدا کر دی ہے۔ غالب نے رمز و ایما، اشارہ و کنایہ کے ذیل میں بھی رنگارنگی اختیار کی ہے اور چند در چند تکنیکیں بروئے کار لائے ہیں۔ کبھی نادر اور اچھوتی تراکیب کا استعمال کرتے ہیں، کبھی علام و رموز کا سہارا لیتے ہیں، کبھی پیکر تراشتے ہیں تو کبھی خیال کی کچھ کڑیاں حذف کر کے قاری کے ذوقِ تجسس اور طائرِ تحیل کو دعوت پر داز دیتے ہیں تاکہ وہ شعر کے مضمرات، لسانی امکانات اور بیان کی گمشدہ کڑیوں کی بازیافت کر سکے۔ اس نوعیت کی چند شعری امثال ملاحظہ کیجیے:

بوائے گل ، نالہ دل ، دورِ چراغِ محفل  
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا ۲۹۸  
تو اور آرائشِ خمِ کاکل  
میں اور اندیشہ ہائے دورِ دراز ۲۹۹  
نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو  
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں ۳۰۰  
عاشقی صبرِ طلب اور تمنا بے تاب  
دل کا کیا رنگِ خوں جگر ہونے تک ۳۰۱

☆ نسخہ نظامی، نسخہ عرشی اور نسخہ مالک رام میں ”دور دراز“ ہی ملتا ہے۔ ”دور دراز“ بلا عطف صحیح فوری ترکیب ہے۔

تماشا کر اے مجھ آئینہ داری  
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں ۲۰۲  
مئے عشرت کی خواہش ساقی گردوں سے کیا کیسے  
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جام واژگوں وہ بھی ۲۰۳  
مری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورت خرابی کی  
ہیولی برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا ۲۰۴  
محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال  
ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بت خانہ ہم ۲۰۵  
رگ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا  
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا ۲۰۶  
غم دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی  
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی ۲۰۷

غالب کے اس کنایاتی اسلوب کو ان کے نظام استعارہ ہی کی توسیع قرار دیا جاسکتا ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری کلام غالب کے اس منفرد پہلو کو ”رمزِ بلیغ“ سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان کی رائے کے مطابق: ”ایک منفرد فنی تدبیر جو غالب کے یہاں کہیں کہیں مستعمل ہوئی ہے رمزِ بلیغ (Conceit) ہے۔ استعارہ اور تشبیہ ہی کی طرح اس کا مدار بھی مماثلت کے اس احساس پر ہے، جو ذہن مختلف اشیاء کے درمیان دریافت کرتا اور نمایاں کرتا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ رمزِ بلیغ وہ استعارہ ہے جسے طوالت دی گئی ہو.....“ ۲۰۸

اپنے ایک دوسرے مضمون میں مزید لکھتے ہیں:

”غالب کا شعری ادراک اور ان کی حسیت سترھویں صدی کے اوائل کے برطانوی مابعد الطبیعیاتی شاعروں جیسے جان ڈن اور مارویل کے مماثل ہے جو تجربے کے متضاد اور بظاہر مختلف پہلوؤں کو ایک وحدت میں سمونے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور اس ضمن میں غالب نے رمزِ بلیغ (conceit) کی فنی تدبیر سے جگہ جگہ کام لیا ہے۔“ ۲۰۹

رمزِ بلیغ کے استعمال میں ان اشیاء اور تجربات کے مابین مماثلت کا رشتہ قائم کیا جاتا ہے جن میں بظاہر کوئی ربط و تعلق نہیں ہوتا بلکہ وہ بمراحل ایک دوسرے سے دور کہے جاسکتے ہیں جس کے نتیجے میں احساس حیرت بھی جنم لیتا ہے اور بہجت و اہتراز بھی۔ ۲۱۰

ڈاکٹر جانسن نے اس کی تعریف یہ کی ہے کہ یہ غیر مماثل اشیاء میں مماثلت کی تلاش ہے یعنی ایسے اہل، بے جوڑ اور دور افتادہ مدرکات ہیں جن میں بظاہر کوئی نقطہ اتصال نہ ہو۔ مخفی مشابہتوں کی نشان

وہی کرنا شاعر کی ژرف نگاہی کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ اس سے ذہن میں ایک فراخی اور کشادگی پیدا ہوتی ہے اور ہم احساسِ حیرت کے ساتھ اشیا کے ان پہلوؤں کو بے نقاب دیکھتے ہیں جن کی طرف ذہن کبھی منتقل نہیں ہوا تھا۔۔۔ شاعر کی دور بین نظریں ایک ربطِ پنہاں کو متعین کرتی ہیں اور قاری کے ذہن کے بند درتچے وا ہونے لگتے ہیں۔ ۱۱۷

غالب اپنی نکتہ رسی اور طباعی کے سبب رمزِ بلیغ کو نہایت کامیابی سے نبھاسکتے ہیں اور دیوانِ غالب رمزِ بلیغ کی موثر امثال سے بھرپڑا ہے۔ چند اشعار بطور حوالہ ملاحظہ کیجیے:

نقش ، فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا  
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا ۱۱۸  
دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار  
اس چراغاں کا کروں کیا کار فرما جل گیا ۱۱۹  
مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے  
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا ۱۲۰  
ہنوز محرمِ حسن کو ترستا ہوں  
کرے ہے ہر بُنِ مَو کامِ چشمِ بینا کا ۱۲۱  
لطف بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی  
چمن زنگار ہے آئینہ بادِ بہاری کا ۱۲۲  
ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے  
ہر گوشہ بساط ہے سر شیشہ باز کا ۱۲۳  
چھڑ کے ہے شبنم آئینہ برگِ گل پہ آب  
اے عندلیب! وقتِ وداعِ بہار ہے ۱۲۴  
ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے  
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا ۱۲۵

رمزِ بلیغ کا استعمال فنکارانہ مہارت کا متقاضی ہوتا ہے۔ اگر دوازدہ گز کا رعبید از قیاس تماثل لائی جائیں تو شاعری کوہِ کندن و کاہِ برآوردن کے مصداق ناگوار ذہنی ورزش بن جاتی ہے۔ کلامِ غالب میں ابتدائی دورِ شاعری سے اس کی مثالیں ”نسخہ حمیدیہ“ کے اشعار میں بآسانی ڈھونڈی جاسکتی ہیں، مثلاً:

شمار سبھ مرغوب بت مشکل پسند آیا  
تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا ۳۲۰

نہیں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا  
میری آہ آتشیں سے بال عفتا جل گیا ۳۲۱

دل آشفٹگاں ، خال کنج دہن کے  
سویدا میں سیر عدم دیکھتے ہیں ۳۲۲

غالب کو خود اپنی شاعری کا یہ رخ عزیز تھا۔ غالب کے نزدیک فن کی شان یہ ہے کہ تاہل و تفلز  
کے بعد گوہر معنی تک رسائی حاصل کی جائے۔ اپنے اسلوب شعری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

مرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدق توضیح  
مرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل ۳۲۳

غالب ایک نکتہ آفریں شاعر تھے۔ نکتے سے نکتہ اور بات سے بات نکالنا انھیں مرغوب تھا۔ مختلف  
اور متنوع خیالات کو ایک محور پر یکجا کرنا اور کوئی نئی بات اور نیا خیال پیش کرنا انھیں خوب آتا تھا۔ پروفیسر  
سب احمد انصاری کی رائے میں:

”نکتہ آفرینی بھی دو قسم کی ہو سکتی ہے: لفظی اور معنوی۔ لفظی نکتہ آفرینی کا مقصد تجربے کے  
متضاد اور مخالف اور پیچیدہ عناصر اور پہلوؤں کا ادراک کرنا اور انھیں اپنے شاعرانہ شعور میں سمو کر  
قاری کے ذہن کے گوشوں کو تابانی بخشنا۔ غالب کے یہاں معنوی نکتہ آفرینی پر زیادہ زور ہے، لفظی  
پر کم۔۔۔“ ۳۲۴

اسلوب احمد انصاری کی رائے میں غالب کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد بہت زیادہ ہے جن کی  
تفسیر شبکیہ کی عظیم ڈرامائی شاعری کی طرح ہم مختلف سطحوں پر کر سکتے ہیں۔۔۔ جن کی فلسفیانہ، سیاسی اور  
شخصی تفسیر ہم بیک وقت کر سکتے ہیں۔ ایسے اشعار ان ترشے ہوئے ہیروں کی مانند ہیں جن کی آب و تاب  
اور خمیرگی سے ہم ہر زاویہ نگاہ سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ۳۲۵

غالب کی نکتہ سنجی اور نئی معنویت کی تشکیل کی چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

بے بے کے ہے طاقت آشوب آگہی  
کھینچا ہے عجز حوصلہ نے خط ایام کا ۳۲۶  
کوئی دیرانی سی دیرانی ہے  
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ۳۲۷  
اچھا ہے سر انگشت حنائی کا تصور  
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لبو کی ۳۲۸

جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے  
 سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا ۲۱۹  
 ترے سرو قامت سے اک قد آدم  
 قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں ۲۲۰  
 کب مجھ کو کوئے یار میں رہنے کی ذبح یاد تھی  
 آئینہ دار بن گئی حیرت نقش پا کہ یوں ۲۲۱  
 کھلے گا کس طرح مضمون مرے مکتوب کا یارب  
 قسم کھائی ہے اُس کافر نے کاغذ کے جلانے کی ۲۲۲  
 وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار  
 جو مری کوتاہی قسمت سے مڑگاں ہو گئیں ۲۲۳  
 طاعت میں تار ہے نہ سے وانگلیں کی لاگ  
 دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو ۲۲۴

غالب کی غزل حدیثِ زندگی ہے جس میں زندگی کے جلوہ ہائے صدف رنگ ہماری نگاہوں کے  
 سامنے رقصاں نظر آتے ہیں۔ غالب نے لسانی و معنوی اعتبار سے غزل کو اعتبار بخشا۔ وہ اپنی طباعی و ذہانت  
 اور لسانی مہارت ہی کی بدولت غزل کو حیات و دامِ بخشش میں کامیاب ہوئے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری  
 یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”غالب کی غزلیں بہشت پہلو تھیں ہیں، جن سے معنی و مفہوم کی شعاعیں پھوٹتی ہیں اور ان  
 شعاعوں میں ادوانِ شکر کی جلوہ سامانی نظر آتی ہے۔“ ۲۲۵

روزمرہ و محاورہ:

مشرقی شعریات میں لسانی و شاعرانہ وسائل کے طور پر روزمرہ و محاورہ کا استعمال مستحسن رہا ہے۔  
 روزمرہ کی چستی اور محاورات کی بر جستگی شعر میں جان ڈال دیتی ہے۔ ادب کا عمومی اور تنفر کی معیار بھی رہا  
 ہے کہ بات مکمل ہونے سے پہلے ہی قاری کے دل کو چھو لے۔ بالخصوص درباروں، محفلوں اور مشاعروں  
 میں زبان کا یہ رنچ پسندیدہ رہا ہے جیسا کہ حالی ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں رقم طراز ہیں کہ:

”اہل زبان عموماً اس شعر کو زیادہ پسند کرتے ہیں جس میں روزمرہ کا لحاظ رکھا گیا ہو اور اگر  
 روزمرہ کے ساتھ محاورے کی چاشنی بھی ہو تو وہ ان کو اور زیادہ مزادیتی ہے۔ مگر عوام اور خواص کی  
 پسند میں یہ فرق ہے۔ عوام محاورہ یا روزمرہ کے ہر شعر کو سن کر سر دھنسنے لگتے ہیں... مگر خواص کی  
 پسند اور توجہ کے لیے صرف روزمرہ کا وزن کے ساتھ سامنے میں ڈھال دینا کافی نہیں ہے۔ ہاں  
 ان کو وہ دیکھتے ہیں کہ ایک شبیدہ مضمون معمولی روزمرہ میں کمال خوبی، صفائی اور بے تکلفی سے ادا



کیا گیا ہے تو بلاشبہ ان کو بے اختیار قہقہہ اور حیرت ہوتی ہے۔“ ۲۲۶

روزمرہ و محاورہ کے باب میں حالی کی درج ذیل آرا بھی قابل غور ہیں:

”روزمرہ کی پابندی جہاں تک ممکن ہو، اقرار و تحریر اور نظم و نثر میں ضروری سمجھی گئی ہے۔“ ۲۲۷

”محاورے کو شعر میں ایسا سمجھنا چاہیے جیسے مناسب اضداد ان انسان میں۔“ ۲۲۸

حالی کے خیال میں محاورہ اگر عمدگی سے باندھا جائے تو بلاشبہ پست شعر کو بلند اور بلند کو بلند تر کر دیتا ہے۔ اہل زبان عموماً لطفِ زبان اور عمدگی کو سراہتے ہیں لیکن عوام الناس روزمرہ و محاورہ کے ہر شعر کو سن کر سرد ہنسنے لگتے ہیں، اگرچہ شعر کا مضمون کیسا ہی مبتذل یا رکیک اور سبک ہو۔ ۲۲۹

غالب کی شاعرانہ فکر جس عہد میں پروان چڑھی اس عہد میں روزمرہ کی چستی اور محاورہ بندی کو حسنِ تغزل کا معیار قرار دیا جا رہا تھا۔ لکھنوی شعرا اور دہلی میں استاد ذوق کی شاعری کا ڈنکا بج رہا تھا جس میں اردو عوامی زبان کے طور پر برتی جا رہی تھی اور روزمرہ اور محاورہ بندی کو لطفِ شاعری خیال کرتے ہوئے ہر ایسے شعر پر واہ، واہ و مرجبا کی صدائیں بلند ہو رہی تھیں۔ خود غالب بھی فصاحتِ بیان کے لیے روزمرہ و محاورہ کی چستی کے قائل تھے۔ روزمرہ کے استعمال میں اہل زبان کی سند کو مقدم جانتے تھے۔

غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

”اہل ہند کی فارسی اسی طرح خام اور ناتمام رہی کہ اصول میں انھوں نے فارسی کے قواعد کی تطبیق عربی سے چاہی اور اردو کے خاص روزمرہ کی فارسی بنایا کیے۔ ہندی میں ”کچھ نہیں“ کی جگہ ”خاک نہیں“ بولتے ہیں۔ فارسی میں ”ہیچ نیست“ کی جگہ ”خاک نیست“ کبھی کوئی نہ کہے

گا۔۔۔۔“ ۲۳۰

غالب اپنے تلامذہ کے کلام میں بھی روزمرہ و محاورہ کی خوبی کو سراہتے ہیں لیکن ذاتی طور پر انھیں عوامی مذاق کو ملحوظ رکھتے ہوئے محاورہ بندی کا التزام پسند نہ تھا۔ انھوں نے اپنے لیے جو شعری اسلوب اختراع کیا اس میں ندرتِ خیال کو لطفِ محاورہ پر ترجیح دی کیونکہ اگر شعر کا لطف صرف روزمرہ و محاورہ پر منحصر ہو تو اس میں یہ عیب موجود رہتا ہے کہ قاری کا شعری ذوق پختہ ہونے کے بجائے مزید ابتری کا شکار ہو جاتا ہے۔ جس کا شکوہ کرتے ہوئے حالی فرماتے ہیں کہ عوام الناس مبتذل اور رکیک اشعار پر بھی سرد ہنسنے لگتے ہیں۔ غالب روزمرہ و محاورہ کے ذیل میں ذوق کے پیرو نہیں۔ یوں بھی شاہراہِ عام پر چلنا انھیں گوارا نہیں تھا۔ غالب کی دور رس نگاہوں نے بھانپ لیا تھا کہ بلاشبہ ذوق کی زبان روزمرہ کی چستی اور محاورے کی درنگی میں بے مثل ہے لیکن اس میں آنے والے زمانوں کی آواز میں آواز ملانے کی سکت نہیں اسی لیے فرماتے ہیں:

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں  
پابستگی رسم و رو عام بہت ہے ۲۳۱

ڈاکٹر جمیل جالبی اس صورت حال کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”غالب کے زمانے تک زبان کو ترقی دینے اور استعمال کرنے کے دو راستے مقرر تھے: ایک راستہ استاد ذوق کا تھا جس میں اردو کو عوامی زبان سے قریب تر لانے کی کوشش میں عام محاوروں اور روزمرہ کو شاعری میں کثرت سے استعمال کیا جا رہا تھا... غالب جانتے تھے کہ محاورے مردہ استعارے ہوتے ہیں اور ان کا کثرت سے استعمال شاعرانہ زبان کو گہرے اطف سے خالی کر دیتا ہے... دوسری راہ فارسیت کی تھی... غالب نے جب اردو میں شعر کہے تو اپنے خیالات کے اظہار کے لیے اسی زبان کا سہارا لیا... اس لیے فارسی کا سہارا لے کر ”زبان غالب“ ایجاد کی۔“ ۳۲۲

زندہ زبانیں ارتقا پذیر رہتی ہیں اور عہد بہ عہد نئے تقاضوں اور نئی تبدیلیوں کو اپنے دامن میں سمیٹتی ہیں۔ اگر وہ وقت کے دھارے کے ساتھ ساتھ اپنی تراش خراش اور لفظیات میں تبدیلی نہ کریں تو وہ کہنہ و فرسودہ زبان تصور کی جائیں گی۔ بالخصوص محاورے میں یہ عیب موجود ہوتا ہے کہ کثرت استعمال سے اس میں فرسودگی کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ اس ذیل میں سید عابد علی عابد کی رائے ملاحظہ کیجیے:

”بہت سے ادیب اس نکتے سے غافل ہیں کہ خوب سے خوب محاورہ بلحاظ عمر آخر ضعیف ہو کر بے جان ہو جاتا ہے۔ اردو میں اس وقت بہت سے محاورات ہیں جو حقیقت میں الفاظ و فقرات کی ”میاں“ ہیں۔ مرزا نے اپنے دیوان میں محاورے کی بندش سے اکثر احتراز کیا ہے۔ تمام دیوان میں مشکل سے دس اشعار ایسے ہیں جن میں کوئی محاورہ باندھا ہے۔ مرزا کی شاعری دلی کی گلیوں اور لکھنؤ کے کوچوں کی پابند نہیں بلکہ آزاد اردو زبان ہے۔“ ۳۲۳

غالب نے اپنی شاعری میں ایک ایسی زبان کو رواج دیا ہے جو مستقبل کی زبان ہے جو ہمارے سامنے نئے نئے لسانی امکانات کے دریچے وا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی زبان سے آنے والے دور کے تمام شعرا مستفیض ہوئے، بالخصوص علامہ اقبال نے اسے ایک نیا آب و رنگ دیا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد غالب کی زبان کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”غالب عموماً اردو کا روزمرہ یا بول چال کی زبان استعمال نہیں کرتا۔ اس کی اردو فارسیت کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے، مانا کہ اس نے بعض فارسی محاوروں اور ترکیبوں کو اس طرح اردو میں گوندھا ہے کہ اب وہ اردو ہی کی چیز بن کر رہ گئی ہیں۔“ ۳۲۴

غالب تقریر و تحریر کی زبان میں فرق روار کھتے تھے۔ ان کے خیال میں تحریر کی زبان گفتگو یا بول چال کی زبان سے زیادہ فصیح و بلیغ ہونی چاہیے۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

”تقریر اور ہے تحریر اور ہے۔ اگر تقریر بعینہ تحریر میں آیا کرے تو خواجہ بقرات شرف الدین علی یزدی اور ملا حسین کاشفی اور طاہر وحید یہ سب نثر میں کیوں خون جگر کھایا کرتے... قلم کا کام زبان سے لینا یعنی تحریر کے مطالب کو پڑھنا اور پڑھنا دینا آسان ہے اور زبان کا کام قلم سے لینا دشوار ہے یعنی جو کچھ کہا چاہیے اس کو کیوں کر لکھا چاہیے۔“ ۳۲۵

ڈاکٹر ٹمس الرحمن فاروقی، آٹن اور الیہ کی ایسے مغربی دانشوروں نے خیالات سے اتفاق کرتے ہوئے عام ضرورت کو پورا کرنے کے لیے کلام میں آنے والی زبان اور ادبی زبان بتاتے ہیں۔ ایسی زبان تصورات سے عاری ہوتی ہے۔ اس میں نازک یا بار بار بننا یا بننا بات سے ثابت ہو گیا ہے۔ پیادوں کے انبار کی قوت نہیں ہوتی... اگرچہ روزمرہ میں محسوس، ماحول اور مہرے سے متاثر ہوتی ہوئی راتی ہے لیکن اس کی ایک بنیادی اہمیت ہر زمانے میں ہوتی ہے۔ خواہ وہ شمالی یا جنوبی ہی ہو۔ ۳۳۶

غالب کے نزدیک شاعری ایک فن ہے جس کا مدار روزمرہ و محاورہ پر ہے۔ "شعری زبان چاہیے۔ شاعری کے اپنے معیار اور تقاضے ہیں۔ روزمرہ و محاورہ پر مبنی شاعری انسانی امکانات سے ماری ہوتی ہے۔ انہیں وہ طرز شاعری قبول نہیں جس میں شعر سننے والا شعر کہنے والے سے پہلے ہی اصل شعروں بھانپ لے اور سبحان اللہ واہ واہ کہنے لگے۔ وہ شعر کو "کنجینہ" یعنی "کالمس" بنانا نہیں شاعری کی اصل غایت ٹھہراتے ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک لسانی توازن ملتا ہے جہاں خالی خالی روزمرہ اور محسوس پے محاورے شعری امکانات کو محدود نہیں کرتے بلکہ کثیر المعنویت اور تہہ داری کے نئے دروازے کھلتے ہیں۔

بقول محمد عرفان:

”غالب کے طرز اور اسلوب کو روزمرہ کے لطف اور محاورے کی چاشنی سے نہیں بلکہ ایمان،

جدت طرز، تازہ نوائی، روش تازہ اور فارسی تراکیب سے عبارت کہا جاسکتا ہے۔ وہ مبتدل، فرسودہ

اور پیش پا افتادہ موضوعات سے احتراز کرتے ہیں۔“ ۳۳۷

غالب کے کلام میں روزمرہ و محاورہ کو بالذات محور نہیں بنایا گیا بلکہ وہ شعری ضرورتوں کے تحت برجستہ طور پر ان کے قلم سے ٹپک پڑتے ہیں۔ محاوراتی سطح پر غالب کا اجتہاد یہ ہے کہ انھوں نے بہت سے رائج محاورات میں لسانی تبدیلیاں کیں۔ کہیں مصادر بدل دیے کہیں امدادی افعال کے استعمال میں تبدیلی پیدا کی اور کہیں فارسیت پسندی کے زیر اثر تصرفات سے کام لیا۔ اس طور انھوں نے زبان کی ساخت میں جدتیں اور تبدیلیاں پیدا کیں لیکن اردو کے لسانی مزاج اور شناخت کو برقرار رکھنے کی پوری پوری کوشش کی۔ ان کے کلام میں رونما ہونے والی لسانی و محاوراتی تبدیلیاں زبان کو مستقبل کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ اس لسانی رہنمائی میں غالب نے فارسی اساتذہ سخن سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ ڈاکٹر تحسین فراقی اس صورت حال کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”فارسی زبان پر غالب کا حاکمانہ عبور حیرت انگیز ہے اور ان کا یہ دعویٰ درست معلوم ہوتا ہے

کہ جب تک قدما و متاخرین صاحب کلم، اسیر اور حزمین کے کلام میں کوئی لفظ یا ترکیب دیکھ نہیں لیتا

اس کو نظم اور نثر میں نہیں لکھتا... اساتذہ سخن کی لسانی رہنمائی میں ان کا کلک رقص چال میں کبک

بنا اور راگ میں موسیقار...“ ۳۳۸

مثال کے طور پر دیکھیے کہ غالب اردو میں رائج محاورات میں جدت پیدا کرنے کے لیے کس قدر

لسانی مہارت اور سلیقے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔  
اردو میں رائج محاورے ”باغ باغ ہونا“ کو ”گلستاں ہونا“ استعمال کرتے ہیں:

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط

تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا ۲۴۹

”عہدہ برآ ہونا“ کو ”عہدے سے باہر آنا“:

عہدے سے مدح ناز کے باہر نہ آسکا

گراک ادا ہو تو اسے اپنی قضا کہوں ۲۵۰

”انگلی اٹھنا“ میں لفظ ”انگلی“ کے بجائے ”انگشت“ استعمال کرنا:

جاتا ہوں جدھر سب کی انٹھی ہے ادھر انگشت

یک دست جہاں مجھ سے پھرا ہے مگر انگشت ۲۵۱

”جگر کریدنا“ کی بجائے ”جگر کھودنا“:

پھر جگر کھودنے لگا ناخن

آبدِ فصلِ لالہ کاری ہے ۲۵۲

”اپنی مثال آپ ہونا“ کو ”اپنی قسم ہونا“:

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے

یاں تک مٹے کہ آپ ہی اپنی قسم ہوئے ۲۵۳

”سر پہ آ رہے چلنا“:

کس روز تہمتیں نہ تراشا کیے عدد

کس دن ہمارے سر پہ نہ آ رہے چلا کیے ۲۵۴

ذیل میں غالب کے محاورات اور روزمرہ پر مبنی اشعار درج کیے جا رہے ہیں جو فرسودگی سے پاک اور غالب کی جدتِ فکر اور لسانی سلیقے کے آئینہ دار ہیں۔

محاورات اشعار

آفت کا ٹکڑا:

میں اور اک آفت کا ٹکڑا وہ دلِ حشی کہ ہے

عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا ۲۵۵

آگ لگنا:

کیا غم خوار نے رسوا، لگے آگ اس محبت کو

نہ لاوے تاب جو غم کی وہ میرا رازداں کیوں ہو؟ ۲۵۶

آئینہ دکھانا:

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے

صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا ۲۵۷

یا

- آئینہ دیکھ اپنا سامنہ لے کے رہ گئے  
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا ۳۵۸
- آمد بہار کی ہے جو بلبل ہے آئندہ سنج  
اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی ۳۵۹
- کوئی امید بر نہیں آتی  
کوئی صورت نظر نہیں آتی ۳۶۰
- نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے  
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے ۳۶۱
- نکلنا حُلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن  
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے ۳۶۲
- پاؤں دھو دھو کے پینا: غالب مرے کلام میں کیونکر مزا نہ ہو  
پیتا ہوں دھو کے خسرو شیریں خن کے پاؤ ۳۶۳
- پرزے اڑنا خبر گرم ہونا: تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے  
دیکھنے ہم بھی گئے تھے ، پہ تماشا نہ ہوا ۳۶۴
- توقع اٹھ جانا: جب توقع ہی اٹھ گئی غالب  
کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی؟ ۳۶۵
- تیوری چڑھانا: ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے  
ہے اک شکن پڑی ہوئی طرف نقاب میں ۳۶۶
- جان دینا: جان دی ، دی ہوئی اسی کی تھی  
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا ۳۶۷
- جان نذر کرنا: میں اور حظ وصل ، خدا ساز بات ہے  
جاں نذر دینی بھول گیا اضطراب میں ۳۶۸
- جگر چاک ہونا: کہتا ہے کون نالہ بلبل کو بے اثر  
پردے میں گل کے لاکھ جگر چاک ہو گئے ۳۶۹
- بُوائے شیر لانا: کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ  
صبح کرنا شام کا لانا ہے بُوائے شیر کا ۳۷۰
- ناک میں بلنا: بس ہجوم ناامیدی خاک میں مل جائے گی  
یہ جو اک لذت ہماری سعی بے حاصل میں ہے ۳۷۱

خاک ہو جانا:

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے ، لیکن  
خاک ہو جائیں گے ہم ، تم کو خبر ہونے تک ۳۷۲  
ہے خبر گرم ان کے آنے کی

خبر گرم ہونا:

آج ہی گھر میں بوریا نہ ڈوا ۳۷۳  
دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھرنے آئے کیوں

دل بھڑانا:

روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں ۳۷۴  
دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز

دم لینا:

پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا ۳۷۵  
نہ تھا کچھ تو خدا تھا ، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈبونا:

ڈبویا مجھ کو ہونے نے ، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا ۳۷۶  
حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی

ڈوبی ہوئی آسامی:

دل جوشِ گریہ میں ہے ڈوبی ہوئی آسامی ۳۷۷  
شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرہ ابرِ آب تھا

زہرہ آب ہونا:

شعلہٴ جوالہ ہر اک حلقہٴ گرداب تھا ۳۷۸  
جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا

رگِ جاں ہونا:

سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں ۳۷۹  
قرض کی پیتے تھے نے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں

رنگ لانا:

رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن ۳۸۰  
بات پر واں زبان کھلتی ہے

زبان کھٹنا:

وہ کہیں اور سنا کرے کوئی ۳۸۱  
رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجے

زخموں پہ نمک چھڑکنا:

کٹے زبان تو خنجر کو مرجبا کہیے ۳۸۲  
زخم پر چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پروا نمک

کیا مزا ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک ۳۸۳  
سر اڑانے کے جو وعدے کو مکڑ چاہا

سراڑانا:

ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو ۳۸۴  
نکڑ دنیا میں سر کھیپاتا ہوں

سر کھیپانا:

میں کہاں اور یہ وبال کہاں ۳۸۵



- بجھ کو دیار غیر میں مارا دِلن سے دور  
شرم رکھنا:
- رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم ۳۸۶  
شیشے اچھلنا:
- ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے  
غم کھانا:
- ہر گوشہ بساط ہے سر شیشہ باز کا ۳۸۷  
غریب کھانا:
- غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے  
قسم ہوتا:
- یہ رنج کہ کم ہے مئے گفام بہت ہے ۳۸۸  
قسم ہوتا:
- ہاں کھائیو مت فریب ہستی  
گریاں چاک کرتا:
- ہر چند کہیں کہ ”ہے“ نہیں ہے ۳۸۹  
قسم ہوتا:
- ہستی ہماری اپنی نٹا پر دلیل ہے  
قسم آزمانا:
- یاں تک مئے کہ آپ ہی اپنی قسم ہوئے ۳۹۰  
قسم آزمانا:
- یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ بنوز  
کفِ افسوس ملنا:
- چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریاں سمجھا ۳۹۱  
کلیجہ ٹھنڈا ہوتا:
- ہم کہاں قسمت آزمانی جائیں  
گوشت کا ناخن سے جدا ہونا:
- تو ہی جب خنجر آزما نہ ہوا ۳۹۲  
لہو پانی ہونا:
- نہ لائی شوخی اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی  
لہو رونا:
- کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدید تمنا ہے ۳۹۳  
مفت ہاتھ آنا:
- دیکھ کر غیر کو ہو کیوں نہ کلیجہ ٹھنڈا  
منہ میں زبانی رکھنا:
- نالہ کرتا تھا ولے طالبِ تاثیر بھی تھا ۳۹۴  
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے؟ ۳۹۹
- دل سے مٹا تری انگشتِ حنائی کا خیال  
مفت ہاتھ آنا:
- ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا ۳۹۵  
منہ میں زبانی رکھنا:
- نہیں معلوم کس کس کا لہو پانی ہوا ہوگا  
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے؟ ۳۹۹
- قیامت ہے سرشکِ آلود ہونا تری مڑگاں کا ۳۹۶  
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے؟ ۳۹۹
- ایسا آساں نہیں لہو رونا  
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے؟ ۳۹۹
- دل میں طاقت جگر میں حال کہاں ۳۹۷  
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے؟ ۳۹۹
- میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالب  
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے؟ ۳۹۹
- مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے ۳۹۸  
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے؟ ۳۹۹
- میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں  
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے؟ ۳۹۹

ناک میں دم آنا:

محبت تھی تہاں سے لیکن اب یہ بے دمانی ہے  
کہ موج بوے کل سے ناک میں آتا ہے دم میرا ۱۰۰  
اندر لگنا:

یہ لوگ کیوں مرے زخم بکھر کو دیکھتے ہیں ۱۰۱  
لکھتے رہے ہنوں کی حکایات خوں چکاں  
ہاتھ قلم ہونا:

ہر ہند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے ۱۰۲  
ہوش اڑتے ہیں مرے جاوے کل دیکھ اسد  
ہوش اڑانا:

پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موج شراب ۱۰۳  
زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب  
یاد کرنا:

ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے ۱۰۴

مذکورہ امثال اس بات کی غماز ہیں کہ غالب کے ہاں محاورات زبردستی ٹھونسے کا احساس نہیں بلکہ وہ اپنی برجستگی کے سبب گفتگو کا فطری حصہ معلوم ہوتے ہیں۔

غالب نے محاورات میں لسانی اجتہادات متعارف کرانے کے ساتھ ساتھ اپنے کلام کو روزمرہ کی خوبی اور صفائی سے بھی آراستہ کیا ہے۔ غالب کی فطری جدت پسندی، ندرت فکر اور تازگی خیال کی جستجو انھیں روزمرہ کے معاملے میں بھی جدت و اختراع کی طرف مائل کرتی نظر آتی ہے۔ زبان سے متعلق مسائل کے معاملے میں غالب اہل زبان کی برتری کو تسلیم کرتے تھے اور فصاحت کلام کے لیے سداہل زبان ہی کے کلام سے اخذ کرتے تھے۔ غالب کا اردو دیوان روزمرہ کی لطافتوں سے بھرا پڑا ہے۔ مولانا حالی ”یادگار غالب“ میں ان کے کلام کے اس وصف کے معترف نظر آتے ہیں۔ مثلاً غالب کے درج ذیل شعر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے

دھوئے گئے ہم اتنے کہ بس پاک ہو گئے

دھویا جانا، بے شرم و بے باک ہونا، پاک، آزاد یا ٹھہرا، مطلب یہ ہے کہ جب تک آنکھ سے آنسو نہیں اُگلے تھے تو اس بات کا پاس و لحاظ تھا کہ عشق کا راز کسی پر ظاہر نہ ہونے پائے، مگر جب رونا ضبط نہ ہو سکا... تو اخفائے عشق کا خیال جاتا رہا اور ایسے بے شرم و بے حجاب ہو گئے کہ آزادوں اور فہم دہوں کی طرح کھل کھیلے۔ اس مطلب کو ان لفظوں میں ادا کرنا کہ رونے سے ایسے دھوئے گئے کہ بالکل پاک ہو گئے، بلاغت اور حسن بیان کی انتہا ہے۔“ ۱۰۵

درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے جن میں روزمرہ کی خوبی بدرجہ اتم موجود ہے:

لنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے  
 دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں ہے  
 وہ آئے گمر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے  
 کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گمر کو دیکھتے ہیں  
 ہے ہوا میں شراب کے تاثیر  
 بادہ ٹوٹی ہے باد پیالی ہے  
 زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے  
 دیکھوں اب مر گئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے  
 ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی  
 کچھ ہماری خبر نہیں آتی ہے  
 ہوئے مر کے ہم جو رسوا ہوئے کیوں نہ غرق دریا  
 نہ کبھی جنازہ اٹھتا ، نہ کہیں مزار ہوتا ہے

صرف یہ چند امثال طرزِ غالب کی اس خوبی کی طرف اشارہ کرنے کے لیے کافی ہیں کہ ان کا ہر شعر اور ہر مصرع اپنے اندر گہری معنویت سمیٹے ہوئے ہیں۔ ان کے اشعار پہلی قرأت میں مکمل طور پر سمجھ میں نہیں آسکتے۔ پیچیدگی، پہلوداری اور ابہام جو ان کے عہد کے قاری کے لیے نامانوس تھا آج اسے فن کی معراج سمجھا جاتا ہے۔ ان کی شاعری اس عہد کے لوگوں کے لیے مہمل ہو سکتی ہے لیکن ڈیڑھ صدی بعد اس کے ”گنجینہ معنی“ ہونے میں کسی کو کلام نہیں یعنی غالب ”شاعرِ فردا“ تھے اور ان کی زبان مستقبل کی زبان تھی۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:

”غالب نے اردو زبان کو ذہنی و عقلی رنگ دیا، نئی نزاکت اور بندشیں وضع کر کے زبان میں ملوی خیالات کے اظہار کا مسئلہ آسان کر دیا۔۔۔ وہ زبان کے سلسلے کے تمام علوم سے بخوبی واقف تھے مگر ان کا تخلیقی عمل یہ ظاہر کرتا ہے کہ انھوں نے ان سب علوم کے بندھے نکلے اصولوں سے بغاوت کی اور ان سے بالاتر ہو کر اردو زبان کو ایک نئے اعلیٰ معیار سے روشناس کیا۔ زبان دانوں نے ان کی زبان میں غلطیاں نکالیں لیکن ان کی یہی غلطیاں اب خود اصول زبان بن گئی ہیں۔۔۔“ ۱۲

## حوالہ جات

- ۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۶۔
- ۲۔ نقی حسین جعفری: مضمون، غالب کا آئین غزل خوانی، مشمولہ تنقیدی تناظرات، مرتب اسلوب احمد انصاری، غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۲۶۶۔ ۳۔ ایضاً، ص ۲۶۷۔
- ۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۵۔
- ۵۔ غالب: کلیات فارسی، جلد اول، مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، مجلس ترقی ادب لاہور، اشاعت اول جون ۱۹۶۷ء، ص ۱۶۱۔
- ۶۔ وارث کرمانی، ڈاکٹر: مضمون، غالب کی شاعری کا پس منظر، مشمولہ نقوش غالب نمبر، حصہ اول، شمارہ ۱۱، ادارہ فروغ اردو، لاہور، فروری ۱۹۶۹ء، ص ۳۸۔
- ۷۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: اردو ادب کی تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۶۹۹۔
- ۸۔ غالب: دیوان غالب المعروف بہ نسخہ حمید یہ مع مقدمہ دیوان، مفید عام اسٹیم پریس، آگرہ، ۱۹۲۱ء، ص ۸۔
- ۹۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۱۰۔ ایضاً، ص ۶۴۔ ۱۱۔ ایضاً، ص ۶۴۔ ۱۲۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۲۱۶۔ ۱۴۔ ایضاً، ص ۳۔ ۱۵۔ ایضاً، ص ۲۔ ۱۶۔ ایضاً، ص ۳۰۔
- ۱۷۔ ایضاً، ص ۳۳۔
- ۱۸۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد دوم، مرتبہ ڈاکٹر ظلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء، ص ۸۴۶۔
- ۱۹۔ حالی: یادگار غالب، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص ۱۶۲۔
- ۲۰۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۴۱۔
- ۲۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۸۔
- ۲۲۔ حالی: یادگار غالب، مکتبہ عالیہ، لاہور، اشاعت نو ۱۹۸۷ء، ص ۱۰۴-۱۰۵۔
- ۲۳۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اول، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع سوم ۱۹۹۴ء، ص ۴۹۱-۴۹۲۔ ۲۴۔ ایضاً، ص ۴۹۷-۴۹۸۔
- ۲۵۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: مضمون، لسانی خصوصیات، مشمولہ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، آٹھویں جلد اردو ادب سوم ۱۸۰۳-۱۸۵۷ء، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، طبع اول ۱۹۷۱ء، ص ۳۸۰۔ ۲۶۔ ایضاً، ص ۳۸۱۔
- ۲۷۔ ایضاً، ص ۳۸۲۔ ۲۸۔ ایضاً، ص ۳۸۰۔
- ۲۹۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اول، ص ۵۰۰۔
- ۳۰۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کا فن، ادارہ ادب و تنقید، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۲۲۰۔
- ۳۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۳۷۰۔
- ۳۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: مضمون، غالب کے ظلم معنی پر ایک نظر، مشمولہ اردو کے چار بڑے شاعر، الو قار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۲۰۳۔

- ۳۳۔ فراقی، تحسین، ڈاکٹر: تنقیدات تحسین فراقی (منتخب مقالات) مرتبہ اشتیاق احمد، انٹرنیٹ پر نوز، لاہور، طبع اول ۲۰۱۳ء، ص ۱۱۹-۱۲۰۔
- ۳۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۸۔ ۳۵۔ ایضاً، ص ۷۴۔ ۳۶۔ ایضاً، ص ۸۲۔
- ۳۷۔ ایضاً، ص ۴۱۔
- ۳۸۔ شوکت سہزادری، ڈاکٹر: غالب... فکرو فن، انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت اول ۱۹۶۱ء، ص ۱۲۔
- ۳۹۔ حالی: یادگار غالب، ص ۱۸۵۔
- ۴۰۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: آب حیات، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۴۰۳۔
- ۴۱۔ محمد اکرام، شیخ: غالب نامہ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء، ص ۵۷۔
- ۴۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۲۸۴۔
- ۴۳۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۳۳۶۔
- ۴۴۔ غالب: نامہ غالب مکتوب بنام میرزا رحیم بیگ، مشمولہ خطوط غالب مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۹۹۹۔ ۴۵۔ ایضاً، ص ۹۹۹۔
- ۴۶۔ مالک رام: مضمون، غالب کے ادبی معرکے، مشمولہ نقوش، ادبی معرکے نمبر ۲، شمارہ ۱۲، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ستمبر ۱۹۸۱ء، ص ۳۵۲۔
- ۴۷۔ محمد اکرم، شیخ: غالب نامہ، ص ۱۶۷۔
- ۴۸۔ ریحانہ خاتون، ڈاکٹر: مضمون برہان قاطع، مشمولہ تحقیقات انتخاب مقالات، مرتبہ پروفیسر نذیر احمد، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۹۷ء، ص ۴۹۷۔
- ۴۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے؟، ص ۲۸۳-۲۸۴۔ ۵۰۔ ایضاً، ص ۲۸۳۔
- ۵۱۔ غالب۔
- ۵۲۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعہ غالب، ادارہ ادب و تنقید، لاہور، اشاعت دوم، ۱۹۹۴ء، ص ۳۲۳۔
- ۵۳۔ ایضاً، ص ۳۲۳۔ ۵۴۔ ایضاً، ص ۳۱۴۔
- ۵۵۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۵۲۔
- ۵۶۔ شوکت سہزادری، ڈاکٹر: غالب... فکرو فن، ص ۱۱۔
- ۵۷۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم، ص ۲۹۷-۲۹۸۔ ۵۸۔ ایضاً، ص ۳۲۵۔
- ۵۹۔ ایضاً، ص ۳۳۶۔
- ۶۰۔ نذیر احمد، پروفیسر: مقالہ، برہان قاطع، مشمولہ تحقیقات، ص ۳۹۷-۳۹۸۔
- ۶۱۔ ریحانہ خاتون، ڈاکٹر: مضمون، برہان قاطع مشمولہ تحقیقات، ص ۵۱۶۔
- ۶۲۔ مالک رام: کتاب مالک رام، ص ۲۳۹۔
- ۶۳۔ محمد اکرم، شیخ: غالب نامہ، ص ۱۶۸-۱۶۹۔
- ۶۴۔ شوکت سہزادری، ڈاکٹر: غالب... فکرو فن، ص ۱۲۔ ۶۵۔ ایضاً، ص ۱۳۷۔

- ۶۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو تدریس، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۱۹۸۔
- ۶۷۔ عبدالحق، مولوی: قواعد زبان، لاہور اکیڈمی، لاہور، ص ۲۱۔
- ۶۸۔ رشید حسن خاں: زبان اور قواعد، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، طبع سوم، ۲۰۰۱ء، ص ۱۹۱۔
- ۶۹۔ ایضاً، ص ۱۵-۱۶۔
- ۷۰۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: آب حیات، ص ۳۶۔
- ۷۱۔ رشید حسن خاں: زبان اور قواعد، ص ۲۹۷۔
- ۷۲۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۲۹۷۔
- ۷۳۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، طبع چہارم، ص ۱۱۹۔
- ۷۴۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۳۱۰۔
- ۷۵۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، طبع چہارم، ص ۲۶۳۔
- ۷۶۔ میر، محمد تقی میر: کلیات میر، مرتبہ عبدالباری آسی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۵۲۱۔
- ۷۷۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، طبع چہارم، ص ۴۸۸۔ ۷۸۔ ایضاً، ص ۴۸۶۔ ۷۹۔ ایضاً، ص ۲۶۱۔
- ۸۰۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو تدریس، ص ۲۳۲۔
- ۸۱۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۳۶۳۔
- ۸۲۔ محمد آفتاب احمد ثاقب، ڈاکٹر: اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول، جلد اول، اسد پرنٹرز، راولپنڈی، طبع اول، ۱۹۹۳ء، ص ۷۷۔
- ۸۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو تدریس، ص ۲۳۳۔
- ۸۴۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۳۶۳۔ ۸۵۔ ایضاً، ص ۳۶۵۔
- ۸۶۔ احتشام حسین سید، پروفیسر: تعارف غالب اور فن تنقید، مصنف اخلاق حسین عارف، غالب اکیڈمی نئی دہلی، اشاعت اول، ۱۹۷۷ء، ص ۱۰۔
- ۸۷۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۳۹۳۔
- ۸۸۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم، ص ۲۳۲۔ ۸۹۔ ایضاً، ص ۳۳۵۔
- ۹۰۔ ایضاً، ص ۳۵۷-۳۵۸۔
- ۹۱۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد اول، ص ۶۰-۶۱۔
- ۹۲۔ ایضاً، ص ۶۲۔
- ۹۳۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۳۹۶۔ ۹۴۔ ایضاً، ص ۳۴۰۔ ۹۵۔ ایضاً، ص ۳۳۸۔
- ۹۶۔ ایضاً، ص ۳۶۶-۳۶۷۔ ۹۷۔ ایضاً، ص ۳۶۶۲۔
- ۹۸۔ رشید حسن خاں: امامائے غالب، ادارہ یادگار غالب، کراچی، طبع اول، ۲۰۰۰ء، ص ۱۰۰۔
- ۹۹۔ انیس نامی: شعری لسانیات، کتابیات لاہور، طبع اول، ۱۹۶۹ء، ص ۱۷۳۔
- ۱۰۰۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۳۶۶۔ ۱۰۱۔ ایضاً، ص ۳۸۸۔
- ۱۰۲۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد اول، ص ۳۶۰۔ ۱۰۳۔ ایضاً، ص ۳۳۵۔



- ۱۰۴۔ محمد اقبال، علامہ: انجم مرزا غالب، بانگ درا، کلیات اقبال اردو، شیخ نظام علی اینڈ سنز، لاہور، اشاعت سوم، ۱۹۷۷ء، ص ۲۶-۲۷۔
- ۱۰۵۔ اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: مرثیہ، غالب جدید تنقیدی تناظرات، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۲۳۔
- ۱۰۶۔ غالب: غالب کے خطوط، مرثیہ خلیق انجم، جلد اول، ص ۳۳۵۔ ۱۰۷۔ ایضاً، ص ۳۵۳۔
- ۱۰۸۔ غالب: خطوط غالب، مرثیہ مہر، ص ۳۶۶۔
- ۱۰۹۔ غالب: کلیات غالب فارسی، جلد سوم، مرثیہ سید مرتضیٰ حسین فاضل کاندھلوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، اشاعت اول، ستمبر ۱۹۶۷ء، ص ۳۲۳۔
- ۱۱۰۔ رشید حسن خان: زبان اور قواعد، ص ۲۸۸۔ ۱۱۱۔ ایضاً، ص ۲۸۹۔
- ۱۱۲۔ حسرت موہانی، مولانا: نکات سخن، انتظامی پریس، حیدرآباد، اشاعت ششم، ص ۹۱۔
- ۱۱۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۰۔ ۱۱۴۔ ایضاً، ص ۵۶۔ ۱۱۵۔ ایضاً، ص ۸۹۔ ۱۱۶۔ ایضاً، ص ۱۳۹۔
- ۱۱۷۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۱۱۸۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔ ۱۱۹۔ ایضاً۔ ۱۲۰۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔
- ۱۲۱۔ ایضاً۔ ۱۲۲۔ ایضاً۔ ۱۲۳۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔ ۱۲۴۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔ ۱۲۵۔ ایضاً، ص ۹۳۔
- ۱۲۶۔ رشید حسن خان: قواعد اور زبان، ص ۳۰۱۔
- ۱۲۷۔ افضل حسین، قاضی: مضمون نیا ادبی تناظر اور غالب، مشمولہ جہات غالب مرثیہ ڈاکٹر عقیل احمد، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۱۱۔
- ۱۲۸۔ غالب: دیوان، ص ۴۲۔ ۱۲۹۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۳۰۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۳۱۔ ایضاً، ص ۶۶۔
- ۱۳۲۔ ایضاً، ص ۱۵۹۔ ۱۳۳۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۱۳۴۔ ایضاً، ص ۷۴۔ ۱۳۵۔ ایضاً، ص ۷۴۔
- ۱۳۶۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔ ۱۳۷۔ ایضاً، ص ۲۰۷۔ ۱۳۸۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔ ۱۳۹۔ ایضاً، ص ۱۶۔
- ۱۴۰۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔ ۱۴۱۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۱۴۰۔ ایضاً، ص ۹۔ ۱۴۱۔ ایضاً، ص ۱۱۔
- ۱۴۲۔ ایضاً، ص ۷۸۔ ۱۴۳۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۱۴۴۔ ایضاً، ص ۱۴۹۔ ۱۴۵۔ ایضاً، ص ۴۶۔
- ۱۴۶۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۱۴۷۔ ایضاً، ص ۴۔ ۱۴۸۔ ایضاً، ص ۹۷۔ ۱۴۹۔ ایضاً، ص ۱۸۔
- ۱۵۰۔ ایضاً، ص ۷۵۔ ۱۵۱۔ ایضاً، ص ۱۔ ۱۵۲۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۱۵۳۔ ایضاً، ص ۲۲۔
- ۱۵۴۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔ ۱۵۵۔ ایضاً، ص ۷۱۔ ۱۵۶۔ ایضاً، ص ۷۳۔ ۱۵۷۔ ایضاً، ص ۸۴۔
- ۱۵۸۔ ایضاً، ص ۹۔ ۱۵۹۔ ایضاً، ص ۱۰۔ ۱۶۰۔ ایضاً، ص ۱۴۔ ۱۶۱۔ ایضاً، ص ۲۰۔
- ۱۶۲۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔ ۱۶۳۔ ایضاً، ص ۲۳۔ ۱۶۴۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔ ۱۶۵۔ ایضاً، ص ۱۳۵۔
- ۱۶۶۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۱۶۷۔ ایضاً، ص ۱۳۵۔ ۱۶۸۔ ایضاً، ص ۸۴۔ ۱۶۹۔ ایضاً، ص ۳۱۔
- ۱۷۰۔ ایضاً، ص ۷۴۔ ۱۷۱۔ ایضاً، ص ۸۴۔ ۱۷۲۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۷۳۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔
- ۱۷۴۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔ ۱۷۵۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔ ۱۷۶۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔ ۱۷۷۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔
- ۱۷۸۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۱۷۹۔ ایضاً، ص ۳۷۔ ۱۸۰۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۸۱۔ ایضاً، ص ۳۔

۱۸۵۔ ایضاً، ص ۴۹۔	۱۸۴۔ ایضاً، ص ۱۴۱۔	۱۸۳۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔	۱۸۲۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔	۱۸۱۔ ایضاً، ص ۵۷۔	۱۸۰۔ ایضاً، ص ۸۹۔
۱۸۹۔ ایضاً، ص ۸۶۔	۱۸۸۔ ایضاً، ص ۱۲۔	۱۸۷۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔	۱۸۶۔ ایضاً، ص ۵۷۔	۱۸۵۔ ایضاً، ص ۸۹۔	۱۸۴۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔
۱۹۳۔ ایضاً، ص ۴۶۔	۱۹۲۔ ایضاً، ص ۴۹۔	۱۹۱۔ ایضاً، ص ۹۴۔	۱۹۰۔ ایضاً، ص ۸۹۔	۱۸۹۔ ایضاً، ص ۵۷۔	۱۸۸۔ ایضاً، ص ۱۲۔
۱۹۷۔ ایضاً، ص ۱۵۔	۱۹۶۔ ایضاً، ص ۸۳۔	۱۹۵۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔	۱۹۴۔ ایضاً، ص ۱۲۔	۱۹۳۔ ایضاً، ص ۴۶۔	۱۹۲۔ ایضاً، ص ۴۹۔
۲۰۱۔ ایضاً، ص ۱۸۔	۲۰۰۔ ایضاً، ص ۶۹۔	۱۹۹۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔	۱۹۸۔ ایضاً، ص ۱۲۔	۱۹۷۔ ایضاً، ص ۱۵۔	۱۹۶۔ ایضاً، ص ۸۳۔
۲۰۵۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔	۲۰۴۔ ایضاً، ص ۴۵۔	۲۰۳۔ ایضاً، ص ۷۰۔	۲۰۲۔ ایضاً، ص ۱۹۔	۲۰۱۔ ایضاً، ص ۱۸۔	۲۰۰۔ ایضاً، ص ۶۹۔
۲۰۹۔ ایضاً۔	۲۰۸۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔	۲۰۷۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔	۲۰۶۔ ایضاً، ص ۷۷۔	۲۰۵۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔	۲۰۴۔ ایضاً، ص ۴۵۔
۲۱۳۔ ایضاً، ص ۸۳۔	۲۱۲۔ ایضاً، ص ۸۱۔	۲۱۱۔ ایضاً، ص ۷۴۔	۲۱۰۔ ایضاً، ص ۶۹۔	۲۰۹۔ ایضاً۔	۲۰۸۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔
۲۱۷۔ ایضاً، ص ۳۶۔	۲۱۶۔ ایضاً، ص ۵۷۔	۲۱۵۔ ایضاً، ص ۱۶۔	۲۱۴۔ ایضاً، ص ۳۱۔	۲۱۳۔ ایضاً، ص ۸۳۔	۲۱۲۔ ایضاً، ص ۸۱۔
			۲۱۸۔ ایضاً، ص ۲۰۵۔	۲۱۷۔ ایضاً، ص ۳۶۔	۲۱۶۔ ایضاً، ص ۵۷۔

۲۱۹۔ عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۲۱۶-۲۱۷۔

۲۲۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۸۔

۲۲۱۔ عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، ص ۲۱۹۔

۲۲۲۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: شعرِ شورا نگیز، جلد اول، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی، تیسرا

ایڈیشن، ۲۰۰۶ء، ص ۶۰۔ ۲۲۳۔ ایضاً، ص ۶۱۔ ۲۲۴۔ ایضاً۔

۲۲۵۔ اسلوب احمد انصاری: نقش ہائے رنگ رنگ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۹۸ء، ص ۱۱۔

۲۲۶۔ غالب: دیوان غالب، ۱۳۸۔

۲۲۷۔ محمد اکرام، شیخ: حکیم فرزانہ، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور، طبع دوم، ۱۹۷۷ء، ص ۱۲-۱۳۔

۲۲۸۔ ایضاً، ص ۲۵۔

۲۲۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۔ ۲۳۰۔ ایضاً، ص ۴۔ ۲۳۱۔ ایضاً، ص ۱۴۔

۲۳۲۔ ایضاً، ص ۹۔ ۲۳۳۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔

۲۳۳۔ غالب: دیوان غالب، المعروف بہ نسخہ حمید یہ، ص ۱۰۵۔

۲۳۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۵۔ ۲۳۵۔ ایضاً، ص ۷۱۔ ۲۳۶۔ ایضاً، ص ۴۶۔

۲۳۷۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۲۳۸۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۲۳۹۔ ایضاً، ص ۱۴۱۔ ۲۴۰۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔

۲۴۱۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔

۲۴۲۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۸۰۔

۲۴۳۔ خٹی، شان الحق، ڈاکٹر: مضمون کا نام غالب کا لسانیاتی تجزیہ، مشمولہ غالب جدید تنقیدی تناظرات، مرثیہ اسلوب

احمد انصاری، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۱۶۔

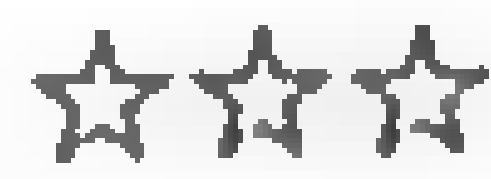
۲۴۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۲۔ ۲۴۵۔ ایضاً، ص ۴۰۔ ۲۴۶۔ ایضاً، ص ۲۰۷-۲۰۸۔

۲۴۷۔ اسلوب احمد انصاری، پروفیسر: نقش ہائے رنگ رنگ، ص ۱۱۶۔

- ۲۵۸۔ انیس تا کی ڈاکٹر: شعری، انبیات، ص ۵۸-۶۰۔
- ۲۵۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۱۲۔
- ۲۶۰۔ انیس تا کی ڈاکٹر: شعری، انبیات، ص ۷۰۔ ۲۵۱۔ ایضاً، ص ۷۰۔
- ۲۶۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۶۔ ۲۵۳۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔ ۲۵۴۔ ایضاً، ص ۲۵۔
- ۲۶۵۔ ایضاً، ص ۱۔ ۲۵۶۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۲۵۷۔ ایضاً، ص ۳۲۔ ۲۵۸۔ ایضاً، ص ۵۰۔
- ۲۶۹۔ اسلوب اتم انصاری، پروفیسر: نقشِ بابت رنگ رنگ، ص ۱۱۸۔ ۲۶۰۔ ایضاً، ص ۱۳۶-۱۳۵۔
- ۲۶۱۔ غلامی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: غالب، چارچرخ، نئی دہلی، غالب اسٹیٹ، ۲۰۰۱ء، ص ۶۳۔
- ۲۶۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۷۰۔ ۲۶۳۔ ایضاً، ص ۱۸۱۔ ۲۶۴۔ ایضاً، ص ۱۵۔
- ۲۶۵۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۲۶۶۔ ایضاً، ص ۸۸۔ ۲۶۷۔ ایضاً، ص ۱۶۔
- ۲۶۸۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۲۶۹۔ ایضاً، ص ۷۰۔
- ۲۷۰۔ جالبی، قیصل، ڈاکٹر: مقالہ طرز غالب، شمولاً نئی تحقید، رائل بک کمپنی، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۲۲۳-۲۲۲۔
- ۲۷۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۹۔ ۲۷۲۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۲۷۳۔ ایضاً، ص ۱۰۶۔
- ۲۷۲۔ ایضاً، ص ۹۵۔
- ۲۷۵۔ غالب: نسخہ، حمید، ص ۱۱۹۔
- ۲۷۶۔ لکھی، شہان الحق، ڈاکٹر: تنقیدی تناظرات، ص ۱۱۹۔
- ۲۷۷۔ غالب: نسخہ، حمید، ص ۱۸۵۔
- ۲۷۸۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعہ غالب، ص ۳۷۰۔ ۲۷۹۔ ایضاً، ص ۳۷۱۔
- ۲۸۰۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کا فن، ادارہ ادب و تنقید، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۵۶۔
- ۲۸۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۔ ۲۸۲۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔ ۲۸۳۔ ایضاً، ص ۶۰۔
- ۲۸۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۔ ۲۸۵۔ ایضاً، ص ۳۳۔ ۲۸۶۔ ایضاً، ص ۴۳۔
- ۲۸۷۔ ایضاً، ص ۴۶۔ ۲۸۸۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۲۸۹۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۲۹۰۔ ایضاً، ص ۸۴۔
- ۲۹۱۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۲۹۲۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔ ۲۹۳۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔ ۲۹۴۔ ایضاً، ص ۲۸۔
- ۲۹۵۔ غالب: نسخہ، حمید، ص ۲۲۳۔
- ۲۹۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۲۔ ۲۹۷۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۲۹۸۔ ایضاً، ص ۵۔
- ۲۹۹۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۳۰۰۔ ایضاً، ص ۸۴۔ ۳۰۱۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۳۰۲۔ ایضاً، ص ۷۸۔
- ۳۰۳۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۳۰۴۔ ایضاً، ص ۹۔ ۳۰۵۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۳۰۶۔ ایضاً، ص ۱۹۔
- ۳۰۷۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔
- ۳۰۸۔ اسلوب اتم انصاری، پروفیسر: نقشِ بابت رنگ رنگ، ص ۷۰۔ ۳۰۹۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔
- ۳۱۰۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۳۱۱۔ ایضاً، ص ۷۰۔
- ۳۱۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۔ ۳۱۳۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۳۱۴۔ ایضاً، ص ۲۷۔ ۳۱۵۔ ایضاً، ص ۲۵۔

- ۳۱۶۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۳۱۷۔ ایضاً، ص ۱۱۔ ۳۱۸۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔ ۳۱۹۔ ایضاً، ص ۹۔
- ۳۲۰۔ ایضاً، ص ۷۔ ۳۲۱۔ ایضاً، ص ۲۔ ۳۲۲۔ ایضاً، ص ۷۸۔ ۳۲۳۔ ایضاً، ص ۲۰۵۔
- ۳۲۴۔ اسلوب احمد انصاری، پروفیسر: مضمون، غالب کی شاعری کے چند بنیادی عناصر، مشمولہ نقد غالب، مرتبہ مختار الدین احمد، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۲۶۶۔ ۳۲۵۔ ایضاً، ص ۲۶۹۔
- ۳۲۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۸۔ ۳۲۷۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۳۲۸۔ ایضاً، ص ۱۵۲۔
- ۳۲۹۔ ایضاً، ص ۱۔ ۳۳۰۔ ایضاً، ص ۷۸۔ ۳۳۱۔ ایضاً، ص ۹۵۔ ۳۳۲۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔
- ۳۳۳۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۳۳۴۔ ایضاً، ص ۹۷۔
- ۳۳۵۔ اسلوب احمد انصاری، پروفیسر: نقش ہائے رنگ رنگ، ص ۹۔
- ۳۳۶۔ حالی، الطاف حسین، مولانا: مقدمہ شعر و شاعری، بک ٹاک، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۴۲۔
- ۳۳۷۔ ایضاً، ص ۱۴۰۔ ۳۳۸۔ ایضاً، ص ۱۴۱۔ ۳۳۹۔ ایضاً۔
- ۳۴۰۔ غالب: خطوط غالب مرتبہ مہر، ص ۴۶۲۔
- ۳۴۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۶۔
- ۳۴۲۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: طرز غالب مشمولہ نئی تنقید، ص ۲۱۹۔
- ۳۴۳۔ عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد و بیات، ص ۱۸۸۔
- ۳۴۴۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر: مضمون، اردو شاعری میں غالب کی اہمیت، مشمولہ نقد غالب، مرتبہ پروفیسر مختار الدین احمد، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۳۶۰-۳۶۱۔
- ۳۴۵۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد دوم، ص ۵۸۷۔
- ۳۴۶۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: شعر شور انگیز، جلد اول، ص ۵۵-۵۶۔
- ۳۴۷۔ محمد عرفان: طرز غالب، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، طبع اول ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۳۔
- ۳۴۸۔ فراقی، تحسین، ڈاکٹر: غالب... فکر و فرہنگ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۱۲ء، ص ۵۱-۵۲۔
- ۳۴۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۶۔ ۳۵۰۔ ایضاً، ص ۷۱۔
- ۳۵۱۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۵۵۔
- ۳۵۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۳۔ ۳۵۳۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔
- ۳۵۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۵۔ ۳۵۶۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔ ۳۵۷۔ ایضاً، ص ۲۳۔
- ۳۵۸۔ ایضاً۔ ۳۵۹۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۳۶۰۔ ایضاً، ص ۱۳۰۔ ۳۶۱۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔
- ۳۶۲۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۳۶۳۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔
- ۳۶۴۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۴۶۔
- ۳۶۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۵۔
- ۳۶۶۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۳۶۷۔ ایضاً، ص ۲۴۔
- ۳۶۸۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۳۶۹۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔ ۳۷۰۔ ایضاً، ص ۱۔ ۳۷۱۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔
- ۳۷۲۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۳۷۳۔ ایضاً، ص ۲۳۔ ۳۷۴۔ ایضاً، ص ۹۴۔ ۳۷۵۔ ایضاً، ص ۳۰۔

- ۳۷۶- ایضاً، ص ۲۷- ۳۷۷- ایضاً، ص ۱۲۱- ۳۷۸- ایضاً، ص ۱۳- ۳۷۹- ایضاً، ص ۹۰- ۳۸۰- ایضاً، ص ۷۲- ۳۸۱- ایضاً، ص ۱۷۵- ۳۸۲- ایضاً، ص ۱۷۱- ۳۸۳- ایضاً، ص ۶۲- ۳۸۴- ایضاً، ص ۱۰۱- ۳۸۵- ایضاً، ص ۶۸- ۳۸۶- ایضاً، ص ۶۷- ۳۸۷- ایضاً، ص ۱۱- ۳۸۸- ایضاً، ص ۱۸۶- ۳۸۹- ایضاً، ص ۱۶۰- ۳۹۰- ایضاً، ص ۱۳۶- ۳۹۱- ایضاً، ص ۲۹- ۳۹۲- ایضاً، ص ۲۴- ۳۹۳- ایضاً، ص ۱۱۷- ۳۹۴- ایضاً، ص ۲۱- ۳۹۵- ایضاً، ص ۲۹- ۳۹۶- ایضاً، ص ۹- ۳۹۷- ایضاً، ص ۶۸- ۳۹۸- ایضاً، ص ۱۳۱- ۳۹۹- ایضاً- ۴۰۰- ایضاً، ص ۱۰- ۴۰۱- ایضاً، ص ۸۶- ۴۰۲- ایضاً، ص ۱۳۶- ۴۰۳- ایضاً، ص ۴۰- ۴۰۴- ایضاً، ص ۱۲۰- ۴۰۵- حالی: یادگار غالب، ص ۱۳۵-۱۳۶- ۴۰۶- غالب: دیوان غالب، ص ۹۱- ۴۰۷- ایضاً، ص ۸۶- ۴۰۸- ایضاً، ص ۱۳۹- ۴۰۹- ایضاً، ص ۱۷۷- ۴۱۰- ایضاً، ص ۱۳۰- ۴۱۱- ایضاً، ص ۱۹- ۴۱۲- جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مقالہ طرز غالب مشمولہ نئی تنقید، ص ۲۲۱-۲۲۲-



## باب چہارم: کلامِ غالب کا اُسلوبیاتی مطالعہ

جزو الف: لفظیاتِ کلامِ غالب

- صنائعِ بدائعِ لفظی
- رعایتِ لفظی
- کفایتِ لفظی
- تلمیحی الفاظ
- کلیدی، تمثیلی اور علامتی الفاظ

جزو ب: معنیاتِ کلامِ غالب

- صنائعِ بدائعِ معنوی
- پہلو داری اور ذومعنویت
- اختراعی تراکیب اور دفورِ معنی

جزو ج: صوتیاتِ کلامِ غالب

- صوتیاتی محاسن
- عروضی اجتہادات
- نظامِ ردیف و قوافی
- تکرارِ صوت

جزو د: صرفیات و نحویاتِ کلامِ غالب

- عہدِ غالب کا صرفیاتی و نحویاتی پس منظر
- صرفیاتِ کلامِ غالب



- مفرد الفاظ کی جدّت
  - اسماء، صفات اور ضمائر
  - حروف کا بیان
  - نحویاتِ کلامِ غالب
  - مرکب ناقص کی اقسام
  - ہمزہ سے بننے والے مرکبات
  - مرکب تام اور جملے کی اقسام (انشائیہ، خبریہ، محذوف اور مفرد و مرکب جملے)
  - مرکب افعال
  - مصادر اور امدادی افعال
  - اسما و صفات کی ترکیب سے بننے والے مرکب افعال
-

اسلوب ایک ایسی غیر مرئی قوت ہے جو انسانوں کے بے جان قالب میں زندگی کی روح پھونک دیتی ہے۔ اسی لیے تذکرہ نویسوں کے انتقادی مباحث ہوں یا جدید مکاتب تنقید سب ہی نے اسلوب بیاتی محاسن کو مرکز نگاہ بنایا ہے۔ دور جدید میں اسلوب بیاتی مطالعات کو سائنس کا درجہ دیا جا چکا ہے اور کسی بھی فن کار کی انفرادیت اور مقام و مرتبہ کا تعین کرنے کے لیے اسلوب ہی کو کوئی قرار دیا جا رہا ہے۔ غالب کی شاعری اسلوب بیاتی اُچّ اور لسانی شعور کی ایک قیمتی دستاویز ہے۔ یہ ان کا شعری اسلوب ہی ہے کہ صدیاں گزرنے کے باوجود ان کی شاعری کی مقبولیت میں برابر اضافہ ہو رہا ہے اور شراب کہنے کی طرح اس کا نشہ دوچند ہو رہا ہے۔ گویا غالب کی بقا کارازان کی شاعری کی اسلوب بیاتی خوبیوں میں ضمیر ہے جس کی بابت ان کا دعویٰ ہے کہ:

ہیں اور بھی دنیا میں سخن در بہت اچھے

کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

غالب کا اردو دیوان ان کے لسانی و اسلوب بیاتی اجتہادات کا دلاویز مرقع ہے۔ ان کا شعری اسلوب الفاظ کے حسن انتخاب سے حسن ترتیب تک، صوتیاتی توازن و ہم آہنگی سے غنائیت اور موسیقیت تک، طلسم معنی سے معنی آفرینی تک، صرفی و نحوی اجتہادات سے اسلوب کی دیگر جمالیاتی قدروں تک لامحدود امکانات کا امین ہے۔ غالب اپنے وقت سے صدیوں آگے کے انسان تھے اسی لیے ان کی شاعری عہد پارینہ میں مبہم اور عہد حاضر میں ”گنجینہ معنی کا طلسم“ نظر آتی ہے۔ بقول پروفیسر اسلوب احمد انصاری:

”غالب جیسی دیوارِ شخصیتوں کی عظمت کا راز اسی میں ہے کہ وہ اپنے آئینہ ادراک میں

بدلتے ہوئے تناظر کی پیش بینی کر سکتی ہیں اور ان کی اپنی آوازِ وقت اور مقام کی قید سے آزاد

لازمانیت کی غلام گردشوں میں گونجتی رہتی ہے۔ غالب کی شاعری کی ہمیشگی کا راز انسانی تجربات کی

پیچیدگی کے انعکاس اور انسانی نبضوں کی رفتار کو ریکارڈ کرنے پر ہے۔“ ۲

غالب کی شاعری کا اسلوب بیاتی تناظرِ مرحلہ وار مختلف تبدیلیوں سے ہم کنار رہا۔ ”ابہام“ سے آغاز

ہونے والا یہ سفر ۱۸۲۱ء میں ”ابلاغ“ کی جانب اپنا رخ موڑتا ہے لیکن اس ابلاغ میں بھی ذوق کی

شاعری کی سی کیفیت نہیں کہ ہر بات صاف و سادہ اسلوب میں ادا کر دی جائے بلکہ اس سادگی میں بھی

پُرکاری اور ندرتِ خیال پوری طرح جلوہ گر ہے۔ یہاں غالب نے نہ صرف ”مضامین نو“ کے انبار

لگائے بلکہ پہلے سے کہی ہوئی باتوں کو بھی بہ اندازِ دگریوں دہرایا کہ ان کی کہنگی اور فرسودگی یک قلم دور ہو

گئی۔ غالب کی شاعری کا یہ اسلوب بیاتی ارتقا ان کی ذہنی بالیدگی اور فنی اُچّ کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ غالب

کا شعری اسلوب زبان اور خیال ہر دو لحاظ سے غیر روایتی انداز کا حامل ہے۔ وہ غزل کی روایتی شعریات

سے ہٹ کر نئی بات نئے انداز میں کہنا چاہتے تھے۔ قاضی جمال حسین کلامِ غالب کی اس خوبی پر تبصرہ

کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”وہی مضامین اور موضوعات جو دوسرے شعرا انہم کر چکے ہیں... غالب انہیں بالکل انوکھے  
دیرائے میں بیان کرتا ہے۔ قد یار کا مضمون ہو، چشم و ابرو کا یا زاف یار کا، یہ سب غالب کے تخلیقی  
تجربے میں یکسر نئے تلازمات کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں۔ روش عام سے یہ انحراف اور ہیرا یہ اظہار  
کی یہ قدرت قاری کو حیرت زدہ کر دیتی ہے۔ قدرت کی یہ کارفرمائی کلام غالب میں تین سطحوں پر  
محسوس ہوتی ہے:

- ۱۔ غالب کی نگاہ انتخاب عام مظاہر میں بھی انوکھے زاویوں کی تلاش کی جو گر ہے۔
- ۲۔ غالب کا تخلیقی ذہن نئے زاویوں میں تلازمات و انسلالات کا نیا سلسلہ خالق کر دیتا ہے۔
- ۳۔ غالب اپنے تجربات کو لفظوں کے یکسر نئے لباس میں قاری کے سامنے پیش کرتے  
ہیں۔۔۔۔۔“

نقی حسین جعفری غالب کے شعری اسلوب کی انفرادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”غالب چیزوں کو ادراک کے آئینے میں نہیں، ادراک سے دور لے جا کر دیکھتے ہیں اور  
بقول شکلوں کی اسی کا نام فن ہے... غالب نے اپنے شعر ”آئین غزل خوانی“ میں صرف گستاخی  
کا لفظ استعمال کیا ہے جس سے مراد یہ لی جاسکتی ہے کہ کوئی موضوع، کوئی خیال، کوئی جذبہ ان کی  
دسترس سے باہر نہیں ہے... وہ ہر چیز کا جائزہ از سر نو لینا چاہتے ہیں اور ایسا کرنے میں وہ نئی  
شعریات وضع نہیں کرتے، کوئی نیا آئین نہیں بناتے، بلکہ اپنے سامنے کی معمولی اور غیر معمولی ہر قسم  
کی فکر کو اس طرح دیکھتے اور پرکھتے ہیں کہ ایک نیا جہان معنی پیدا ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔“

کلام غالب ہو یا کوئی دوسرا ادب پارہ وہ محض اس لیے اہم نہیں ہوتا کہ اس کا خالق کوئی خاص شخص  
یا فن کار ہے یا اس کا زمانہ تحریر کسی خاص تاریخی دور سے تعلق رکھتا ہے بلکہ اس کی انفرادیت کے تعین میں  
کچھ خاص ادبی و لسانی ضابطے اور رسومیات کی پابندی کے علاوہ اس کے اسلوبیاتی خدو خال کی بھی بڑی  
اہمیت ہوتی ہے۔ یعنی اس ادب پارے کی لفظیات، رمزیت و ایمائیت، معنیاتی گہرائی اور استعاراتی  
نظام کی پیچیدگی، نحوی ساخت اور قواعد زبان و ادب کو برتنے کا خاص سلیقہ لفظوں کی اصوات، لہجہ اور  
آہنگ وغیرہ مل کر ہی اسے ادبیت عطا کرتے ہیں۔ اسلوبیات کسی ادب پارے کا مقام و مرتبہ متعین  
کرنے کے لیے ان جملہ پہلوؤں کا تجزیہ کرتی ہے۔

اعادہ کے طور پر صرف یہ ذکر کر دینا کافی ہوگا کہ اسلوبیات میں کسی فن پارے کے امتیازی  
خصائص کا تعین کرنے کے لیے درج ذیل چار پہلوؤں کو مرکز نگاہ بنایا جاتا ہے یعنی:

- ۱۔ لفظیات۔
- ۲۔ معنیات۔
- ۳۔ صوتیات۔

۴۔ کلام غالب کا اسلوب بیانی مطالعہ مذکورہ نکات ہی کی روشنی میں کیا جائے گا۔ یہاں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ اس اسلوب بیانی مطالعے میں تجزیاتی طریقہ کار اپنانے کے باوصف ادب کو سائنس بنانے کی جبری کوشش کرنے کے بجائے درمیانی راستہ اختیار کیا جائے گا اور شماریاتی انداز اختیار کرنے کے بجائے اسلوبیات غالب کے نمایاں پہلوؤں پر توجہ صرف کی جائے گی۔ یوں بھی غالب نے اپنی شاعری کی بابت ”گنجینہ معنی کا طلسم“ ہونے کا دعویٰ کیا ہے۔ لفظ شماری اور صوت شماری یا شعر کی کسی خاص تعبیر پر اتنا اس طلسم کشائی کی راہ میں حائل ہو سکتا ہے کیونکہ یہاں جب شعر کے کسی ایک پہلو پر نظر ٹھہرتی ہے تو کوئی دوسرا پہلو ہشت پہلو جگہ کی طرح دعوتِ نظارہ دینے لگتا ہے۔ ایسی صورت میں محاسنِ شعری کی تعداد کا تعین کلام غالب کی لامتناہی وسعتوں کو محدود کر سکتا ہے۔ ہر دور کا قاری غالب کو اپنی ذہنی استعداد کے مطابق پرکھتا اور سمجھتا رہے گا۔ اسلوبیات غالب کی یہی انفرادیت غالب کا طرہ امتیاز ہے۔

### جزو الف: غالب کا لفظیاتی مطالعہ (Morphological Study of Ghalib)

لفظ کی حقیقت پر غور کریں تو طرح طرح کے سوالات سطحِ ذہن پر ابھرتے ہیں یعنی الفاظ کا اولین جنم کب، کیوں اور کیسے ہوا؟ الفاظ سے جملے کیونکر بنے اور زبان میں روانی اور تسلسل کے ساتھ مربوط جملوں میں گفتگو کا آغاز کیونکر ہوا؟ ادبیات میں حسنِ الفاظ اور بندشِ الفاظ کی ضرورت اور اہمیت کن وجوہ کی بنا پر محسوس کی گئی اور پھر لفظ ایک معتمہ اور طلسم کی صورت اختیار کر کے نوع بہ نوع اور بوقلموں خیالات کے ابلاغ کا وسیلہ بننے لگا۔

انسانی دہن میں گوشت کا ایک حقیر سا ٹکڑا یعنی زبان اس قدر معتبر و نادر ہے کہ اپنے نطق و دہن کو برائے کار لاتے ہوئے گفتگو اور کلام کے ایک لامتناہی سلسلے کو جنم دے سکتا ہے، یعنی تخلیقِ لسان کے معنی کو جتنا سلجھانے کی کوشش کی جائے بات اتنی ہی الجھتی چلی جاتی ہے۔ اس معاملے کو سمجھنے کے لیے مذہب کا سہارا لیجیے تو یہاں بھی کائنات کا وجود لفظ ہی کا مرہونِ منت نظر آتا ہے، یعنی:

”تکوینِ عالم اور تخلیقِ کائنات ایک لفظ ”کن“ کی مرہونِ منت ہیں۔ اس لحاظ سے لفظ ایک

مقدس چیز ہے۔ لفظ کی تقدیس کا ایک اور پہلو بھی ہے کہ خالقِ کائنات نے آدم کو اسماء یعنی الفاظ کی تعلیم خود دی۔“ ۵

قرآن مجید میں ارشاد ہوتا ہے:

”و علم آدم الاسماء کلھا“ ۶

یعنی ہم نے آدم کو اسماء کی تعلیم دی یعنی الفاظ پڑھائے۔ یہ الفاظ ہی کی کرشمہ سازی ہے کہ انسان کو حیوانِ ناطق ہونے کے ناطے اشرف المخلوقات کا شرف بخشا گیا۔

لفظ کی قوت و طاقت کا اعتراف ازمنہ قدیم سے کیا جاتا رہا ہے:  
 ”برٹش میوزیم میں پتھر کی ایک ریل موجود ہے جو مصر کے قدیم ترین کھنڈرات سے دستیاب ہوئی۔ اس کی قدامت کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ یہ حضرت عیسیٰ سے کئی ہزار سال پہلے کی ہے۔ اس ریل پر جو تحریر ہے اس کا مفہوم حسب ذیل ہے:  
 ”لفظ کی قوت نے تمام دیوتاؤں کو پیدا کیا۔“

حقیقت تو یہ ہے کہ دراصل زبان نہیں بولی جاتی بلکہ الفاظ بولتے ہیں۔ جب سے یہ کائنات معرض وجود میں آئی ہے، زبان اور الفاظ ترقی کی منازل طے کر رہے ہیں۔ آج دنیا میں ہزار ہا زبانیں بولی اور تحریر کی جاتی ہیں اور تقریباً ہر زبان میں سرمایۂ الفاظ اتنا وسیع و وسیع ہے کہ اس میں ہر قسم کے خیالات بہ حسن و خوبی رقم کیے جاسکتے ہیں۔ ذخیرۂ الفاظ کی وسعت ہی زبان کو مایہ دار بناتی ہے بالخصوص ادبیات میں شاعر و ادیب لفظوں کی ایسی مالا پروتا ہے کہ قاری طلسم الفاظ کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے کیونکہ الفاظ میں بیک وقت لفظی حسن بھی ہوتا ہے اور معنوی بھی، ظاہری بھی اور باطنی بھی، لہجہ بھی، ترنم بھی، غنائیت بھی۔

الفاظ زندہ و متحرک ہوتے ہیں۔ ان میں موقع و محل کی مناسبت سے نرمی و نزاکت بھی ہوتی ہے اور کڑھکی و صلابت بھی۔ جوشِ خطابت میں زبان سے ادا ہونے والے الفاظ سوائے اذہان کو جھنجھوڑ کر بیدار کر دیتے ہیں۔ بقول پروفیسر نذیر احمد:

”نثر یا نظم میں، خطابت یا شاعری میں الفاظ سے وہی کام لیا جاتا ہے جو مصوٰر اپنے موقلم سے، سنگ تراش اپنے سنگ تراشی کے اوزار سے اور موسیقار ستار یا زباب کے تاروں سے کام لیتا ہے اور جس طرح کسی غلط تار کو چھیڑنے سے نغمہ خارج از آہنگ ہو جاتا ہے اسی طرح ایک نامناسب اور ناموزوں لفظ کے کلام میں داخل کرنے سے کلام بھی خارج از آہنگ ہو جاتا ہے۔ موزوں اور مناسب الفاظ کا انتخاب حسن کلام کے لیے از بس ضروری ہے اور مشق و مہارت کے علاوہ دقتِ نظر کا طالب بھی۔“<sup>۸</sup>

مشرقی شعریات اور انتقادِ سخن میں بندشِ الفاظ کو کلام کا جوہر اور حشو و زائد کو معائبِ سخن میں شمار کیا گیا ہے۔ حالی و شبلی مشرقی شعریات کے اولین نقاد ہونے کے ناطے شاعری میں الفاظ کی اہمیت کے قائل ہیں۔ حالی ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں الفاظ کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

”... شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے اس قدر معانی پر نہیں۔ معانی کتنے ہی بلند اور لطیف ہوں اگر عمدہ الفاظ میں بیان نہ کیے جائیں، ہرگز دلوں میں گھر نہیں کر سکتے اور ایک مبتذل مضمون پاکیزہ الفاظ میں ادا ہونے سے قابلِ تحسین ہو سکتا ہے۔“<sup>۹</sup>

علامہ شبلی نعمانی ”شعر العجم“ حصہ چہارم کے باب اول میں ”حسنِ الفاظ“ کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں:

”... لفظ جسم ہے اور مضمون روح۔ دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے جیسے روح اور جسم کا ارتباط... پس اگر معنی میں نقص نہ ہو اور لفظ میں ہو، شعر میں عیب سمجھا جائے گا۔ جس طرح لتڑے اور لٹے میں روح موجود ہوتی ہے لیکن بدن میں عیب ہوتا ہے، اسی طرح اگر لفظ اچھے ہوں لیکن مضمون اچھا نہ ہو تب بھی شعر خراب ہوگا اور مضمون کی خرابی الفاظ پر اثر کرے گی۔“

لفظ و معنی میں گہرا تعلق ہونے کے باوصف یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ زبان ادب اور شعریات کا حصہ اسی وقت بنتی ہیں جب وہ خوبی الفاظ کے مخصوص مراحل سے گزر کر اپنی حیثیت منوالیتی ہے۔ جدید مغربی شعریات کے ماہرین بھی ادب میں الفاظ کی اہمیت کے قائل ہیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر رومن جیکب سن کے تصویر شعریات کے حوالے سے لکھتے ہیں:

”جیکب سن شعریات یا ادب کے اختصا ص کو زبان کا مخصوص عمل قرار دیتا ہے کہ جب لفظ اپنی موجودگی کو محسوس کراتا ہے، وہ کسی دوسری حقیقت کی عکاسی کر کے خود اوٹ میں نہیں ہو جاتا۔ جیکب سن نے واضح کہا ہے کہ لفظ میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ ذریعہ بھی بن سکتا ہے اور مقصد بھی۔ وہ کسی حقیقت کو منعکس بھی کر سکتا ہے اور خود ایک حقیقت بھی بن سکتا ہے، راستہ بھی ہو سکتا ہے اور منزل بھی۔ لفظ جب خود حقیقت بنتا ہے یا منزل تو وہ تخلیقی حیثیت اختیار کر جاتا یا ادب کے مرتبے کو پہنچ جاتا ہے۔ لہذا ادب کے بنیادی عمل کو لفظ کی اس صلاحیت میں تلاش کرنا چاہیے۔“

شاعری کی قلمرو میں ”الفاظ“ خیال پر مقدم تصور کیے جاتے ہیں کیونکہ الفاظ ہی میں یہ شوکت اور قوت ہوتی ہے کہ وہ معمولی سی بات کو بھی ”گنجینہ“ معنی کے ظلم“ میں ڈھال سکیں۔ غالب شاعری میں ”لفظ“ کی کلیدی اہمیت سے کلی آگاہ تھے اسی لیے ان کی بیشتر توجہ انتخاب الفاظ پر مرکوز رہی۔ ان کا یہ کہنا کہ:

گنجینہ معنی کا ظلم اس کو سمجھیے

جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

لفظ کی ظلم ساقی قوتوں کا اعتراف ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں لفظوں سے ظلم ساقی تاثر ابھارنے کے لیے متعدد حربے اختیار کیے ہیں۔ کہیں علائم و رموز، کہیں محاکات، کہیں تلمیحات، کہیں صنائع لفظی و معنوی تو کہیں تراکیب سازی۔ انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعے ذخیرۃ الفاظ کو وسعت بخشی۔ انھیں بجا طور پر اپنی شاعری کی لفظی خوبیوں پر ہی نہیں بلکہ حرف حرف پہ ناز ہے۔ اپنے ایک فارسی شعر میں کہتے ہیں:

در یہ ہر حرف غالب چیدہ ام میخانہ

تا ز دیوانم کہ سرمست سخن خواہد شدن

غالب تقلید و تتبع کو بھانڈوں اور نقالوں کا کام سمجھتے تھے بالخصوص ایک اسے وقت میں جب بساط زندگی



انقلاب اور تبدیلی سے دوچار ہو۔ بدلے ہوئے حالات و واقعات کے تناظر میں روایات سے انحراف ناگزیر ہو جاتا ہے اور پرانی باتوں کو پرانے انداز میں دہراتے رہنا بے وقت کی راگنی تصور کیا جاتا ہے۔ غالب اس رمز سے بخوبی واقف تھے۔ غالب اس نکتے کی وضاحت تاریخی حوالہ دے کر یوں کرتے ہیں:

بامن میاویز اے پدر فرزند آذر را نگر

ہر کس کہ شد صاحب نظر، دینِ بزرگاں خوش نکرد ۱۴

غالب بھی ایک ایسے ہی صاحبِ نظر تھے جنہوں نے کتابِ شعر کے ہر ورق پر جدت کا باب کھولا۔ ان کی نظروں کے سامنے انگریز کاراج قدم جمار ہاتھا۔ مغربی علوم و فنون متعارف ہو رہے تھے۔ تبدیلی کے اس تاثر کو محسوس اور قبول کرتے ہوئے انہوں نے اردو غزل کی لفظیات میں مناسب حد تک رد و بدل کیا۔ قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

”چابی لغت انگریزی ہے، اس زمانے میں اس اسم کا شعر میں لانا جائز ہے بلکہ مزہ دیتا ہے۔

تار، بجلی اور دھانی انجن کے مضامین، میں نے اپنے یاروں کو دیے ہیں، اوروں نے بھی باندھے

ہیں۔ روپکاری اور طلبی، فوج داری اور سرشتہ داری خود یہ الفاظ میں نے باندھے ہیں۔“ ۱۵

غالب کی جدتِ الفاظ کی کاوشوں کے نتیجے میں ہم پہلی بار قانونی اور فوج داری اصطلاحات کو غزل جیسی لطیف صنفِ سخن میں ملاحظہ کر سکتے ہیں:

پھر کچھ اک دل کو بے قراری ہے

سینہ جو یائے زخمِ کاری ہے

پھر کھلا ہے درِ عدالتِ ناز

گرم بازارِ فوج داری ہے

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر

زلف کی پھر سرشتہ داری ہے

پھر ہوئے ہیں گواہ عشقِ طلب

اشک باری کا حکم جاری ہے

دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا

آج پھر اس کی روپکاری ہے ۱۶

سید عابد علی عابد ”البیان“ میں اصطلاحات سازی کو نکتہ طرازی کا ایک اہم حربہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”نکتہ طراز دوسری زبانوں کے الفاظ ترجمہ کر کے اپنی زبان میں تو سنج کرتے ہیں... غالب انہماک و ابداع کے لیے مختلف علوم کے پرانے الفاظ کو ایسے معانی پہنا دیتا ہے کہ اس علم کی خاص اصطلاحات بن جاتے ہیں اور ان میں انوی معنی سے کہیں زیادہ وسعت اور نئی باتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔“ ۱۷

غالب نے جن قانونی اصطلاحات کو غزل کے پیرائے میں استعمال لیا ان میں سے ایک اصطلاح ”خوں بہا“ بھی ہے۔ سید عابد علی عابد کی رائے میں:

”خوں بہا“ اس زمانے کی یادگار ہے جب مقتول کے وارثوں کو اختیار تھا کہ قاتل سے مقتول کی جان کی قیمت وصول کر لیں۔ کبھی ریاست بھی خوں بہا ادا کر دیتی تھی، اب یہ سبورت باقی نہ رہی لیکن لفظ موجود ہے اور اپنے پرانے معنی کی یاد دلاتا ہے۔ اب قانون میں اس کی گنجائش ہے۔“ ۱۸

غالب کا شعر ملاحظہ کیجیے:

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجے  
کئے زبان تو خنجر کو مرجبا کہیے ۱۹

ڈاکٹر فرمان فتح پوری غالب کے مزاج کی تجد و پسندی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”تجد و پسندی غالب کے مزاج کا خاصا تھی... زندگی و ادب کے سلسلے میں مروجہ اصول و رسوم کے مقابلے میں ابداع و بغاوت سے کام لینے کا رجحان ان میں طبعی تھا۔ اس باغیانہ رجحان کے طفیل جتنی دور تک وہ اپنے عہد کے پیچھے کی طرف دیکھ سکتے تھے اس سے کہیں زیادہ دور تک وہ اپنے عہد کے آگے بھی دیکھ سکتے تھے۔“ ۲۰

غالب کی لفظیات کے کچھ اہم پہلو لسانیاتی مطالعے کے باب میں بیان کیے جا چکے ہیں، بالخصوص تشبیہ، استعارہ، رمزِ بلغ، سابقے اور لاحقے، روزمرہ و محاورہ جیسے اہم موضوعات اور لفظی خوبیوں پر سیر حاصل بحث کی جا چکی ہے۔ چنانچہ تکرار سے بچتے ہوئے اس باب میں غالب کی لفظیات کے دیگر اہم ترین پہلوؤں کا تجزیہ کیا جائے گا۔ سہولت اور آسانی کی خاطر ہم غالب کے لفظیاتی مطالعے کو درج ذیل عنوانات میں سمیٹ سکتے ہیں:

- ۱۔ صنائع لفظی۔
- ۲۔ کفایت لفظی۔
- ۳۔ ذومعنی الفاظ کا انتخاب۔
- ۴۔ کلیدی الفاظ۔
- ۵۔ مرکب الفاظ اور جدت تراکیب۔
- ۶۔ الفاظ کے تمثیلی و محاکاتی پہاؤ۔

۷۔ متحرک الفاظ۔

۸۔ استفہامیہ الفاظ کی ندرت۔

۹۔ تلمیحات۔

صناع لفظی اور کلام غالب:

غالب کی شاعری طلسماتی لفظیات کا ایک معجزہ ہے جس کی معنویت ان کے اپنے عہد کے لوگوں کے لیے تو ایک معتمہ تھی ہی لیکن دورِ حاضر کا باشعور قاری بھی اس لفظی طلسم کشائی کا دعویٰ کرتے ہوئے ہچکچاتا ہے۔ غالب نے صنایع لفظی و معنوی کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنی شاعری کے لیے ایک ایسی لفظیات اختراع کی جس کی معنویت کی تہیں ہر قرأتِ شعر کے ساتھ کچھ نئے پہلو اور امکانات معنی کے کچھ اور نئے درجے کھول دیتی ہیں۔ اس تناظر میں ہم غالب کو شاعرِ امروز و فردا قرار دے سکتے ہیں۔

غالب لفظ و معنی کی دنیا میں کچھ نیا کر دکھانے کے قائل تھے۔ انھوں نے اپنے جدید ذہن و ذہنِ بنگ کے اظہار کے لیے نئے لسانی حربے اختیار کیے اور مروجہ شعری اسالیب کے فکری و لسانی جمود پر کاری ضرب لگائی۔ ڈاکٹر تحسین فراقی کی رائے کے مطابق:

”وہ تو اس بات پر بھی تیار ہیں کہ بے شک گنبدِ چرخ کہن دھڑام سے نیچے آ کرے اور وہ اس کے نیچے دب مرے مگر اسے ٹوٹنا اور گرنا ضرور چاہیے۔ اصل میں وہ اس حیرت خانہ امروز و فردا کی خامشی اور جمود کو توڑنا چاہتے تھے اور ہر لحظہ نیا طور، نئی برقی تجلی مشاہدہ کرنا چاہتے تھے... وہ گردشِ سیارگاں سے بھی پرے اور آگے دیکھنے کے متمنی تھے۔ عرش سے ادھر کسی مکان کے آرزو مند غالب کے یہاں آخر وہ بلندی، وہ ترتیع اور وہ فنکارانہ علیحدگی فراہم ہو گئی تھی جو کم لوگوں کے حصے میں آئی ہے...“

غزل گوئی ایک لطیف و نازک فن ہے جس میں شاعر اپنے دلی جذبات کے موثر اظہار اور فصاحت و بلاغت کی خاطر علم بیان و علم بدیع سے بھرپور استفادہ کرتا ہے تاکہ جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے وہ بہ حسن و خوبی ادا ہو سکے۔

فارسی شعرا صنایع بدائع کو محاسن کلام میں شمار کرتے اور عمداً ان کا اہتمام کرتے تھے۔ فارسی شاعری کے اثرات جب اردو شاعری پر مرتب ہوئے تو صنایع بدائع کو فصاحت و بلاغت کا لازمی جز و تسلیم کیا جانے لگا۔ ۲۲

صنایع بدائع لفظوں کی خوبیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ ”صنایع“ صنعت کی جمع ہے اور بدائع بدیع کی، جس کے معنی نادر اور انوکھا کے ہیں۔ اصطلاح ادب میں یہ وہ علم ہے جس کے ذریعے کلام میں خوب صورتی اور دلآویزی پیدا کی جاسکتی ہے۔ کلام کی لفظی خوبیوں کا تعلق صنایع لفظی اور معنوی پارکیوں کا رشتہ صنایع معنوی سے جڑا ہوا ہے۔ پروفیسر نذیر احمد کی رائے میں:

”الفاظ کے اندر ایک اپنا حسن ہے اور الفاظ کی بندش سے، الفاظ کی ترکیب سے، الفاظ کی تقدیم و تاخیر سے، الفاظ کے دروبست سے مختلف دلکش صورتیں یا قوس قزاح کے سے رنگ پیدا ہو جاتے ہیں جن کو علم بدیع میں صنائع بدائع کہتے ہیں۔“ ۲۳

سید عابد علی عابد کی رائے کے مطابق:

”مشرقی ادبیات میں بدیع وہ فن ہے جو تزئین و تحسین کا کام سے بحث کرتا اور اس کے مگر سکھاتا ہے... اس علم کی قدر حسن ہے یعنی اس کا مقصد یہ ہے کہ کام میں عناصر جمال کی نشاندہی کرے اور تخلیق حسن کے گر سکھائے۔“ ۲۴

”فن شعر و شاعری اور روحِ بلاغت“ میں درج ہے کہ:

”علم بدیع کے ذریعے کلام میں خوب صورتی اور دلآویزی پیدا کی جاسکتی ہے۔ کلام میں دلکشی پیدا کرنے کے مختلف طریقوں کو صنائع (صنعت کی جمع) کہتے ہیں۔ صنائع کے ساتھ بدائع (بدیع یعنی انوکھی نادر چیز) بھی بولا جاتا ہے۔“ ۲۵

علم بیان و علم بدیع کا تعلق شعر کی جمالیات سے ہے اور کسی بھی فن کار کے اسلوب اور اسلوبیاتی خوبیوں کو متعین کرنے کے لیے یہ علوم ہماری رہنمائی کر سکتے ہیں۔ علم بیان ہو یا علم بدیع، صنائع لفظی ہوں یا معنوی ان سب کا آپس میں گہرا ربط ہے۔ مطالعے میں سہولت کی خاطر ہم انھیں الگ کر سکتے ہیں لیکن داخلی طور پر ان میں گہرا ربط موجود ہے، بقول سید عابد علی عابد:

”... یہ علوم و مباحث یعنی فصاحت، بلاغت، معانی و بیان و بدیع آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے کلیتاً علیحدہ کرنا ناممکن ہے۔ ایسا کوئی شعر در یافت کرنا مشکل ہوگا جو صرف فصیح ہو اور بیان و بدیع سے معزا ہو... فن کار اظہار کے وقت ہر علم سے کام لیتا ہے۔ یہ نہیں کرتا کہ فیصلہ کر لے کہ معانی سے کام لوں گا اور بدیع سے نہیں۔“ ۲۶

چونکہ اس باب میں غالب کی ”لفظیات“ کو خصوصی مطالعے کا محور بنایا گیا ہے، چنانچہ سہولت مطالعہ کے لیے یہاں کلام غالب میں مستعمل مختلف صنائع لفظی کی نشان دہی کی جائے گی۔ غالب نے اپنی شعریات کے لیے جو نیا سانچہ تیار کیا تھا اس میں نہ صرف جذبہ، خیال اور مضامین منفرد تھے بلکہ پیرایہ اظہار اور لفظیات میں بھی جدت و نیا پن موجود تھا۔ غالب اگرچہ ادنیٰ لفظ پرستی کے قائل نہیں تھے لیکن ان کی شاعرانہ قدرت کا انحصار انتخاب الفاظ پر ہے۔ ان کی شاعری میں آنے والا کوئی لفظ بے کار و بے موقع نہیں۔ محاسن کلام غالب میں صنائع لفظی کو منفرد مقام حاصل ہے۔ ذیل میں ان صنائع لفظی کا تذکرہ کیا جائے گا جنہیں غالب نے اپنی شاعری میں کامیابی سے برتا ہے۔

صنعتِ تجنیس:

کلام میں دو یا دو سے زائد ایسے الفاظ لانا جو تعداد حروف، ترتیب، تلفظ یا تحریر میں یکساں ہوں

لیکن معنوی اعتبار سے مختلف ہوں، تجنیس کہلاتا ہے۔ اس کی کئی ایک اقسام ہیں:  
تجنیس تام:

تجنیس تام میں الفاظ انواع حروف، اعداد حروف، ترتیب حروف اور حرکات و سکنات میں متفق اور معنی میں مختلف ہوتے ہیں۔ اسے تجنیس تام مماثل بھی کہتے ہیں۔ ۲۷  
کلام غالب میں تجنیس تام مماثل کی امثال ملاحظہ کیجیے:

جانِ دی، دی ہوئی اُسی کی تھی  
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا ۲۸  
ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں  
ورنہ کیا بات کر نہیں آتی؟ ۲۹  
کھینچے گر مائی اندیشہ چمن کی تصویر  
بہر مثلِ خطِ نوخیز ہو خطِ پرکار ۳۰  
دل کو میں اور مجھے دل کو وفا رکھتا ہے  
کس قدر ذوقِ گرفتاری ہم ہے ہم کو ۳۱  
بھیجی ہے جو مجھ کو شرِ حجابہ نے دال  
ہے لطف و عنایاتِ شہنشاہ پہ دال ۳۲

تجنیس مستوفی:

تجنیس تام مماثل میں دونوں الفاظ اسم ہوتے ہیں جب کہ تجنیس مستوفی میں ایک لفظ اسم اور دوسرا فعل ہوتا ہے؛ مثلاً غالب کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

کیا کیا خضر نے سکندر سے  
اب کسے رہنما کرے کوئی ۳۳  
اس مثال میں ”کیا“ اسم استفہام اور ”کیا“ فعل ماضی مطلق ہے۔  
تجنیس مرکب:

کلام میں دو ایسے الفاظ لانا جو بلحاظ حروف اور تلفظ یکساں ہوں لیکن ایک مفرد اور دوسرا مرکب ہو، مثلاً:

مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالب  
ساز پر رشتہ پئے نغمہ بیدل باندھا ۳۴

## تجنیس مرفوع:

ایک لفظ مفرد ہو اور دوسرا لفظ کسی دوسرے کلمے کے جزو سے مرکب ہو۔ ۳۵  
درج ذیل اشعار میں تجنیس مرفوع کا اہتمام دیکھیے:

یہ ضد کہ آج نہ آئے اور آئے دن نہ رہے  
قضا سے شکوہ ہمیں کس قدر ہے کیا کہیے ۳۶

مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالب  
ساز پر رشتہ پئے نغمہ بیدل باندھا ۳۷

## تجنیس محرف:

یعنی دو لفظوں کا نوع، تعداد اور ترتیب حروف کے اعتبار سے یکساں ہونا لیکن اعراب و حرکات کے لحاظ سے مختلف ہونا مثلاً:

میں بلاتا تو ہوں اس کو مگر اے جذبہٴ دل  
اُس پہ بن جائے کچھ ایسی کہ دن آئے نہ بنے ۳۸  
جو آؤں سامنے ان کے تو مرجبا نہ کہیں  
جو جاؤں واں سے کہیں کو تو خیر باد نہیں ۳۹  
اس کی امت میں ہوں میں، میرے رہیں کیوں کام بند  
واسطے جس شہ کے غالب گنبد بے در کھلا ۴۰

## تجنیس زائد و ناقص:

اگر دو متجانس الفاظ میں سے ایک لفظ کا دوسرے لفظ سے ایک حرف کم یا زیادہ ہو تو یہ تجنیس زائد و ناقص کہلاتا ہے مثلاً رات، برات، روز اور روزہ وغیرہ۔ ۴۱  
غالب نے اس صنعت کو بہت خوبی سے برتا ہے، مثلاً:

رہزنی ہے کہ دلتالی ہے؟  
لے کے دل، دلتاں روانہ ہوا ۴۲

ترے سرو قامت سے اک قد آدم  
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں ۴۳



گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے  
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے ۴۴

مقابل ہے مقابل میرا  
رک گیا دیکھ روانی میری ۴۵

عرض و نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا  
جس دل پہ ناز تھا مجھے، وہ دل نہیں رہا ۴۶

نہیں ذریعہٴ راحت، جراحۃٴ پریاں  
وہ زخمِ تیغ ہے جس کو کہ دلکشا کہیے ۴۷

گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت دعا نہ مانگ  
یعنی بغیر یک دل بے مدعا نہ مانگ ۴۸

غیر کی مرگ کا غم کس لیے اے غیرتِ ماہ  
ہیں ہوسِ پیشہ بہت وہ نہ سہی اور سہی ۴۹

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر  
بادِ نوشی ہے بادِ پیما ۵۰

دشمنی نے میری کھویا غیر کو  
کس قدر دشمن ہے دیکھا چاہیے ۵۱

تجنیسِ مذیل:

دو متجانس الفاظ میں سے ایک کے آخر میں دو حروف کا زائد ہونا تجنیسِ مذیل  
کہلاتا ہے، مثلاً:

کیا رہوں غربت میں خوش جب ہو حادث کا یہ حال  
نامہ لاتا ہے وطن سے نامہ بر اکثر کھلا ۵۲

آبرو کیا خاک اس گل کی جو گلشن میں نہیں  
ہے گریباں ننگِ پیراہن جو دامن میں نہیں ۵۳

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں پر صحبت مخالف ہے  
جو کل ہوں تو ہوں گلخن میں، جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں ۵۴

ہم کو ستم عزیز، ستم کر کو ہم عزیز  
نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں ۵۵

تجنیس مضارع:

دو متجانس الفاظ میں صرف ایک حرف کا جو قریب المخرج یا متحد المخرج ہو، مختلف ہونا، مثلاً برق اور  
فرق یا باج اور تاج یا برسوں اور پرسوں وغیرہ۔ ۵۶  
غالب کو اس نوع کی صنائع سے خاص رغبت محسوس ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس صنعت کی  
مثالیں کلام غالب میں بکثرت موجود ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

گھٹے گھٹے مٹ جاتا آپ نے عبث بدلا  
ننگ سجدہ سے میرے سنگ آستاں اپنا ۵۷

فرش سے تاعرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا  
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا ۵۸

کم جانتے تھے ہم بھی ستم عشق کو پر اب  
دیکھا تو کم ہوئے پہ غم روزگار تھا ۵۹

ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں  
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں ۶۰

فریاد کی کوئی آواز نہیں ہے  
نالہ پابند نے نہیں ہے ۶۱

کہوں کیا دل کی کیا حالت ہے ہجر یار میں غالب  
کہ بے تابی میں ہر اک تار بستر خار بستر ہے ۶۲

تجنیس لاحق:

دو متجانس الفاظ میں سے ایک ایسے حرف کا مختلف ہونا جو قریب المخرج یا متحد المخرج نہ ہو۔ مثلاً نور  
اور نار، رام اور روم، مور اور مار وغیرہ۔ ۶۳

نشہ کے پردے میں ہے محو تماشاۓ دماغ  
بلکہ رکھتی ہے سر نشوونما موج شراب ۶۳

نے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں  
گوشتے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے ۶۵

ہوں کشمکش نزع میں ہاں جذب محبت  
کچھ کہہ نہ سکوں پر وہ مرے پوچھنے کو آئے ۶۶

تجنیسِ قلب:

دو متجانس الفاظ کی ترتیب میں اختلاف کا ہونا۔ جس لفظ کی ترتیب میں اختلاف پایا جاتا ہے اسے  
مقلوب کہتے ہیں۔ مقلوب کی دو صورتیں ہوتی ہیں:

۱۔ مقلوبِ بعض۔

۲۔ مقلوبِ کل۔

مقلوبِ بعض میں ایک دو حروف میں اختلاف ہوتا ہے۔ مثلاً مرحوم اور محروم جب کہ مقلوبِ کل  
میں حروف کی تمام ترتیب الٹی ہوتی ہے۔ مثلاً رام اور مار، تاب اور بات وغیرہ۔

مشکل ہے زبں کلام میرا اے دل  
سن سن کے اے سخنِ درانِ کامل  
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش  
گویم مشکل وگر نہ گویم مشکل ۶۷

اصل شہود و گشاہد و مشہود ایک ہے  
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں ۶۸

تجنیسِ خطی:

دو متجانس الفاظ کا بغیر رعایتِ نقاط کے مشابہ ہونا، یعنی اگر حروف منقوٹہ پر نقطے نہ ڈالے جائیں  
تو دونوں الفاظ ایک جیسے نظر آئیں۔ مثلاً خط، حظ، غرق، عرق وغیرہ۔

ہرچند سبک دست ہوئے بت شکنی میں  
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگِ گراں اور ۶۹

آج ہم اپنی پریشانی خاطر اُن سے  
کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھیے کیا کہتے ہیں ۷۰

دیکھا اسد کو خلوت و جلوت میں بارہا  
دیوانہ گر نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں اے  
پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو بیمار دار  
اور اگر مر جائیے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو ۲  
ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں  
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں ۳

### صنعتِ اشتقاق:

کلام میں ایسے الفاظ یکجا کر دینا جو ایک ہی مادہ یا ایک ہی مصدر سے مشتق ہوں،  
صنعتِ اشتقاق کہلاتا ہے۔ ایک ماہر زبان کی حیثیت سے غالب نے اس صنعت کا کثرت  
سے استعمال کیا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے  
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں ۴  
سبدِ گل کے تلے بند کرے ہے گلچیں  
مژدہ اے مرغ کہ گلزار میں صیاد نہیں ۵  
زبانِ اہلِ زباں میں ہے مرگ خاموشی  
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانی شمع ۶  
مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی  
موت آتی ہے پر نہیں آتی ۷  
پوچھ مت رسوائی اندازِ استغنائے حسن  
دست مرہونِ حنا، رخسارِ راہنِ غارہ تھا ۸

### صنعتِ شبہِ اشتقاق:

کلام میں ایسے دو الفاظ لانا جو بظاہر ایک ہی مادے سے مشتق نظر آئیں مگر غور کرنے پر معلوم ہو کہ  
دونوں ایک مصدر سے مشتق نہیں ہیں۔ مثلاً:

خانہ ویراں سازی حیرت تماشا کیجیے  
صورت نقش قدم ہوں رفتہ رفتار دوست ۷۹

جی جلتے ذوقِ فنا کی ناتما کیوں  
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے ۸۰

ردّ العجز علی الصدر:

علم عروض کے تحت کسی شعر کے پہلے مصرع کا نصف حصہ صدر اور دوسرا نصف حصہ عروض کہلاتا ہے جب کہ دوسرے مصرعے کے حصہ اول کو ابتدا اور نصف آخر کو عجز کہتے ہیں۔ اس صنعت کو برتے کے چار مختلف انداز ہیں:

اول: ردّ العجز علی الصدر سے مراد ہے کہ جو لفظ عجز یعنی مصرع ثانی کے آخری حصے میں لایا جائے وہی صدر یعنی مصرع اول کے نصف اول میں بھی لایا جائے۔ مثلاً:

ہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں  
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں ۸۱

چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے  
یہ اگر چاہیں تو پھر کیا چاہیے ۸۲

دوم: ردّ العجز علی العروض یعنی جو لفظ مصرع ثانی کے آخر یعنی عجز میں آئے وہی مصرع اول کے نصف آخر میں لایا جائے مثلاً:

تجاہل پیشگی سے مدعا کیا  
کہاں تک اے سراپا ناز ”کیا کیا“ ۸۳

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست  
دودِ شمع کشتہ تھا شاید خطِ رخسارِ دوست ۸۴

سوم: ردّ العجز علی الابداء یعنی جو لفظ عجز میں آئے وہی ابتدا یعنی مصرع ثانی کے نصف اول میں بھی آئے۔ مثلاً:

وہ بھی دن ہو کہ اس ستم گر سے  
ناز کھینچوں بجائے حسرتِ ناز ۸۵

غافل ان ماہِ طلعتوں کے واسطے  
چاہنے والا بھی اچھا چاہیے ۸۶

چہارم: ردّ العجز علی الحشو یعنی جو لفظ بحر میں یعنی مصرع ثانی کے آخر میں لایا جائے وہ پہلے یا دوسرے مصرعے کے کسی بھی حصے میں لایا جائے۔ مثلاً:

ہم پکاریں اور کھلے یوں کون جائے  
یار کا دروازہ پائیں مگر کھلا ۵۷  
ردا رکھو نہ رکھو تھا جو لفظ تکیہ کلام  
اب اس کو کہتے ہیں اہلِ سخن، سخن تکیہ ۵۸

### صنعتِ قطار البعیر:

”بعیر“ بمعنی اونٹ اور ”قطار البعیر“ سے مراد اونٹوں کی قطار ہے۔ اونٹوں کی قطار میں ہر اونٹ کی تکیل اگلے اونٹ کی دم سے بندھی ہوتی ہے اور سب سے اگلے اونٹ پہ بیٹھا ساربان اسے چلا رہا ہوتا ہے۔ بطور شعری صنعت اگر ایک مصرعے کے آخر میں جو لفظ آئے، وہی دوسرے مصرعے کے اول میں دہرایا جائے، یعنی پہلے مصرعے کا آخری لفظ اور دوسرے مصرعے کا پہلا لفظ ایک ہو۔ مثلاً:

بنک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ  
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی ۵۹  
مجھ سے مت کہہ تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی  
زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے ۶۰

### صنعتِ ترصیع:

صنعتِ مسمط یا صبح میں دو دو یا تین تین الفاظ ہم وزن و ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن صنعتِ ترصیع میں دونوں مصرعوں کے تقریباً تمام الفاظ ہم وزن یا ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ صنعتِ ترصیع میں جو غزل یا قصیدہ لکھا جاتا ہے اسے مرصع کہتے ہیں۔ مرصع غزل یا قصیدہ سے شاعر کا کمال فن ظاہر ہوتا ہے۔ غالب کے اردو اور فارسی کلام میں صنعتِ ترصیع کی بہت مثالیں موجود ہیں۔ ۹۱

درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

ساقی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی  
مطرب بہ نغمہ رہزن تمکین و ہوش ہے ۹۲  
انہیں سوال پہ زعم جنوں ہے کیوں لڑیے  
ہمیں جواب سے قطع نظر ہے کیا کہیے!



خسد سزائے کمالِ سخن ہے کیا کیجے  
ستم بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے! ۹۳

فکر میری گہر اندوز اشاراتِ کثیر  
کلک میری رقم آموز عباراتِ قلیل

میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدیقِ توضیح  
میرے اجمال سے کرتی ہے تراوشِ تفصیل ۹۴

صنعتِ لزوم مالا یلزم یا صنعتِ التزام:

غزل یا قصیدے کے ہر شعر میں کسی ایک یا چند امور کا التزام کرنا یا ہر مصرع اور ہر بیت میں ایک خاص چیز کے ذکر کا اہتمام کرنا صنعتِ لزوم مالا یلزم کہلاتی ہے۔ کلام غالب میں یہ صنعت کم کم دیکھنے کو ملتی ہے تاہم ان کا کلام اس سے یکسر خالی بھی نہیں۔ درج ذیل غزل کے اشعار میں 'واں' اور 'یاں' کا التزام دیکھیے:

واں کرم کو عذرِ بارش تھا عنانِ گیرِ خرام  
گریے سے یاں پنبہٴ بالش کفِ سیلاب تھا

واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال  
یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا

جلوہٴ گل نے کیا تھا واں چراغاں آجیو  
یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

یاں سرِ پُر شور بے خوابی سے تھا دیوارِ جو  
واں وہ فرقِ نازِ محوِ بالش کنوَاب تھا

یاں نفس کرتا تھا روشن، شمعِ بزمِ بے خودی  
جلوہٴ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا

فرش سے تاعرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا  
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا ۹۵

اسی طرح غالب کی غزل:  
 مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے  
 جوشِ قدح سے بزمِ چراغاں کیے ہوئے  
 میں مطلع کو چھوڑ کر غزل کے سولہ اشعار میں لفظ ”پھر“ کی تکرار کا التزام کیا گیا ہے:  
 پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں  
 سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے  
 غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے  
 بیٹھے ہیں ہم تہیہ طوفاں کیے ہوئے ۵۶

صنعتِ مہجاء:  
 اس صنعتِ شعری کے تحت اظہارِ مطلب کے لیے حروفِ مفردہ کو بروئے کار لایا جاتا ہے۔ کلامِ غالب میں اس صنعت کا اہتمام ملاحظہ کیجیے:

یک الف پیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز  
 چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا ۵۷  
 فنا تعلیمِ درسی بے خودی ہوں اُس زمانے سے  
 کہ مجنوں لام الف لکھتا تھا دیوارِ دبستاں پر ۵۸  
 لیے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالب  
 جادۂ راہ کششِ کاف کرم ہے ہم کو ۵۹

صنعتِ ذولسائین:  
 کلام میں ایک یا ایک سے زائد زبانیں جمع کرنا یعنی ایک مصرعِ اردو اور دوسرا مصرعِ فارسی یا عربی وغیرہ میں ہونا۔ غالب کے درج ذیل اشعار اسی صنعت کی نشاندہی کرتے ہیں۔

دھوپ کی تابش آگ کی گرمی  
 وَقِنَا رَبَّنَا عَذَابَ النَّارِ ۶۰  
 ذرہ ذرہ ساغرِ مے خانہ نیرنگ ہے  
 گردشِ مجنوں بہ چشمکِ ہائے لیلیٰ آشنا ۶۱

صنعتِ ترائف:  
 کسی شعر کے دونوں یا رباعی کے چاروں مصرعوں کا باہم اس طور مربوط ہونا کہ جس مصرع کو

چاہیں اول یا دوم یا سوم یا چہارم بنالیں، شعر کے معنوں اور سلاست و روانی میں کوئی فرق محسوس نہ ہو اور وحدتِ تاثر برقرار رہے۔ ۱۰۲

کلامِ غالب سے صنعتِ ترائف کی چند منتخب مثالیں ملاحظہ کیجیے:

حد سزائے کمالِ سخن ہے کیا کجے  
ستم بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے ۱۰۳  
تُو ، اور آرائشِ خمِ کاکل  
میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز ۱۰۴  
اے ترا غمزہ یک قلم انگیز  
اے ترا ظلم ، سر بسر انداز ۱۰۵  
اے شہنشاہِ آسمان اورنگ  
اے جہاں دارِ آفتاب آثار ۱۰۶

صنعتِ سیاقۃ الاعداد:

کلام میں اعداد یا گنتی کا ذکر لانا یعنی اس صنعت میں ترتیب یا بلا ترتیب اعداد کا ذکر کیا جاتا ہے۔  
کلامِ غالب میں اس صنعت کی امثال درج ذیل اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

حیف اس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب  
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا ۱۰۷  
ابھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ  
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیوں کر ہو ۱۰۸  
اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا  
جو دُوی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا ۱۰۹  
مئے عشرت کی خواہش ساقی گردوں سے کیا کجے  
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی ۱۱۰

صنعتِ مستط یا جمع:

ترنم اور نغمگی اس صنعت کا وصفِ خاص ہے۔ غزل یا قصیدے میں دو دو یا تین تین فقرے ہم وزن یا ہم قافیہ ایک طرح کے مذکور کریں اور چوتھا قافیہ اصلی غزل یا قصیدہ کا ہو۔ اس قسم کی مسجع غزل یا قصیدے سے شاعر کی قوتِ طبع اور قادر الکلامی کا اظہار ہوتا ہے۔ ۱۱۱

غالب کے کئی قصائد اور غزلیں اس صنعت کی کامیاب مثالیں ہیں جس سے ان کی زبان و بیان پر

قدرت کا اظہار ہوتا ہے مثلاً:

جب وہ جمالِ دل فروز ، صورتِ مہر نیم روز  
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں  
رات کے وقت سے پئے، ساتھ رقیب کو لیے  
آئے وہ یاں خدا کرے، پہ نہ کرے خدا کہ یوں  
گر ترے دل میں ہو خیال، وصل میں شوق کا زوال  
موج، محیطِ آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں<sup>۱۱۲</sup>  
ہوئے مر کے ہم جو رسوا، ہوئے کیوں نہ غرقِ دریا  
نہ کہیں جنازہ اٹھتا ، نہ کہیں مزار ہوتا  
تری نازکی سے جانا کہ بندھا تھا عہد بودا  
کبھی تُو نہ توڑ سکتا ، اگر استوار ہوتا  
غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے  
غم عشق گر نہ ہوتا ، غم روز گار ہوتا  
کہوں کس سے میں کہ کیا ہے، شبِ غم بُری بلا ہے  
مجھے کیا برا تھا مرنا ، اگر ایک بار ہوتا<sup>۱۱۳</sup>

صنعتِ تضمین:

اپنے کلام میں کسی دوسرے شاعر کے شعر یا مصرعے کو استعمال میں لانا تضمین کہلاتا ہے۔ اس سے  
شعر کی تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ غالب کے فارسی اشعار میں عرفی، فیضی، نظیری اور ظہوری کے مصرعے  
اکثر تضمین کیے گئے ہیں لیکن اردو کلام میں تضمین کی مثالیں بہت کم ملتی ہیں؛ تاہم ناسخ کا یہ مصرع  
شعرِ غالب کے طفیل مقبول ہوا:

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخ  
”آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں“<sup>۱۱۴</sup>

صنعتِ تنسیق الصفات:

اس صنعت کا اہتمام عموماً قصائد وغیرہ میں کیا جاتا ہے۔ موصوف کے کئی ایک اوصاف کا متواتر  
بیان تنسیق الصفات کہلاتا ہے۔ غالب کے اردو اور فارسی قصائد میں اکثر اس صنعت کا اہتمام  
ملتا ہے۔ ابو ظفر بہادر شاہ کی شان میں لکھے گئے قصیدے کے درج ذیل اشعار دیکھیے:

تو نہیں جانتا تو مجھ سے سن  
نامِ شاہنشاہِ بلند مقام

قبلہ چشم و دل ، بہادر شاہ  
 مظہر ذوالجلال والا کرام  
 شہسوار طریقہ انصاف  
 نو بہار حدیقہ اسلام  
 جس کا ہر فعل صورتِ اعجاز  
 جس کا ہر قول معنی الہام  
 بزم میں میزبانِ قیصر و جم  
 فرزم میں استادِ رسم و سام  
 جاں نثاروں میں تیرے قیصرِ روم  
 جرمہ خواروں میں تیرے مرشدِ جام ۱۱۵

غالب کی صنعت گری کی یہ ایک جھلک دیکھنے کے بعد شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ لفظی صنعت گری کی حیثیت سے غالب کا پایہ بلند ہے۔ انھوں نے اردو غزل میں الفاظ اور زبان کو برتنے کے نئے امکانات متعارف کرائے اور اسلوبیات غزل میں جدت طرزِ ادا کے پیشرو قرار پائے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے اس فنی اجتہاد کی پیروی کو آج بھی فنی معراج تسلیم کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں غالب کے اسلوب و آہنگ کی بابت یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”غالب نے زبان و بیان کا نیا اسلوب پیدا کیا ہے... انھوں نے لفظوں کو اپنے تخیل اور جذبے سے ہم آہنگ کیا، جیسا تو ان میں تہہ دار معنویت پیدا ہوئی... غالب نے اردو غزل میں جو ہیئت شناسی اور ہیئت سازی کا ثبوت دیا اس سے اردو شاعری کی ترقی کے امکانات کا دروازہ کھل گیا اور اقبال کی شاعری ممکن ہوئی۔ انھوں نے صرف لفظی ہیئت کی تخلیق کو اپنا مقصد نہیں قرار دیا بلکہ تخلیقی اور جذباتی ہیئتیں بھی تخلیق کیں جن کا تتبع ہمارے زمانے میں بھی کیا جا رہا ہے۔ اس طرح یہ کہنا درست ہے کہ غالب جدید اردو غزل کے بانی ہیں۔“ ۱۱۶

### رعایتِ لفظی اور کلامِ غالب:

دیوانِ غالب کو اردو کی لفظیاتی شاعری کا اعلیٰ نمونہ قرار دے سکتے ہیں۔ وہ لفظوں کی صوری، صوتی اور معنوی خوبیوں پر گہری نظر رکھتے تھے۔ غالب فطرتاً بذلہ سخن، نکتہ طراز اور جدت پسند واقع ہوئے تھے اور خوب جانتے تھے کہ الفاظ کا دروبست اور طرزِ ادا کی جدت معمولی باتوں میں بھی وہ جادوئی تاثیر بھردیتی ہے کہ قاری کا دل وجد کرنے لگتا ہے۔ الفاظ ان کے ہاتھ میں ایک کھلونا تھے جس سے وہ جس انداز میں چاہتے کھیل سکتے تھے اور اپنے شاعرانہ حسنِ بیان کی بدولت لفظوں کے الٹ پھیر اور حرفوں کے جوڑ توڑ سے ایک بازیگر کی طرح فنی کمالات دکھا سکتے تھے۔

رعایتِ لفظی کے استعمال کو لفظی بازی گری یا word play سے منسوب کر سکتے ہیں جہاں شاعر الفاظ کی ایک منفرد ترتیب یا الٹ پھیر سے نہ صرف شعر میں معنوی گہرائی پیدا کرتا ہے بلکہ جدتِ اسلوب کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ تناسبِ لفظی میں لفظ کی مناسبت لفظ سے ہوتی ہے اور شاعر اپنے ذوقِ سلیم کو بروئے کار لا کر لفظوں سے تلازمِ خیال کی ایک نئی دنیا متعارف کرواتا ہے لیکن اس اہتمام اور سلیقے سے کہ آدرد کا گمان نہیں گزرتا بلکہ شعری اسلوب ہی کا لازمی جز و محسوس ہوتا ہے۔

غالب نے لفظی رعایتوں کو محض لفظی خوب صورتی اور ظاہری تزئین و آرائش کے لیے نہیں برتا بلکہ معانی کے امکانات کو وسیع و وسیع بنانے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں رعایات و مناسبات مقصود بالذات نہیں بلکہ اکثر قاری کو ان کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا بقول سید عابد علی عابد:

”اکثر لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ غالب کے یہاں صنعتیں بہت کم استعمال ہوئی ہیں کہ اسے

الفاظ کی صنعت گری کی بجائے معانی کی نزاکت کا خیال زیادہ رہتا تھا۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا

کہ یہ خیال بالکل غلط ہے۔ غالب نے بھی صنعتیں بہت کثرت سے استعمال کی ہیں لیکن ایسی خوبی

سے استعمال کی ہیں کہ مغل معنی ہونے کے بجائے معاون ہوتی ہیں اور جب ان کی طرف توجہ دلائی

جاتی ہے تو ایک خاص قسم کا انبساط حاصل ہوتا ہے۔“ ۱۱۷

اس خیال کی تائید پروفیسر نذیر احمد کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”غالب کے کلام میں صنائعِ بدائع کثرت سے موجود ہیں لیکن عریاں نہیں مستور ہیں، بے حجاب

نہیں زیر نقاب ہیں اور حسنِ کلام کے اضافے کا باعث ہیں۔“ ۱۱۸

یہی وجہ ہے کہ غالب کے کلام میں موجود رعایاتِ لفظی پر فوری نظر نہیں جاتی بلکہ تلاش و جستجو اور غور

و فکر کے بعد قاری پر رعایتِ لفظی کا طلسم کھلتا ہے۔ درج ذیل اشعار میں لفظی مناسبتیں ملاحظہ کیجیے:

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم

میں معتقدِ فتنہ محشر نہ ہوا تھا ۱۱۹

خدا کے واسطے پردہ نہ کعبے سے اٹھا ظالم

کہیں ایسا نہ ہو یاں بھی وہی کافر صنم نکلے ۱۲۰

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم

قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں ۱۲۱

قید میں تھی ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد

ہاں کچھ اک رنجِ گراں باری زنجیر بھی تھا ۱۲۲

خانہ زادِ زلف ہیں زنجیر سے بھاگیں گے کیوں

ہیں گرفتارِ وفا، زنداں سے گھبرائیں گے کیا ۱۲۳



ان اشعار میں غالب نے بیک وقت تناسب و تضاد دونوں کو ملحوظ رکھا ہے۔ غالب کے یہاں رعایتِ لفظی وسعت اختیار کر کے استعارہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ مثلاً:

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق  
نوحہ غم ہی سہی ، نغمہ شادی نہ سہی ۱۲۴  
بہ یادِ قامت اگر ہو بلند آتشِ غم  
ہر ایک داغِ جگر آفتابِ محشر ہو ۱۲۵

قامت کے لیے بلند، آتشِ غم کے لیے داغِ جگر، پھر آتشِ غم کے لیے آفتابِ محشر کہ آتش بھی ہے اور بلند بھی ہے گویا یہاں رعایت در رعایت کا استعمال ہوا ہے، لیکن ذرا شائبہ نہیں ہوتا کہ یہ شعر رعایتِ لفظی کے لیے کہے گئے ہیں۔ ۱۲۶

لفظی مناسبتوں کا وجدانی احساس غالب کے حواس پر ہمہ وقت چھایا نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اکثر اشعار لفظی رعایتوں کے حسین مرتفع نظر آتے ہیں۔ چند اشعار بطور حوالہ دیکھیے:

یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزمِ آرائیاں  
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں ۱۲۷  
عاشقی صبرِ طلب ، اور تمنا بے تاب  
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک ۱۲۸  
جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں  
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں ۱۲۹  
تب چاکِ گریباں کا مزہ ہے دلِ نالاں ☆  
جب اک نفس الجھا ہوا ہر تار میں آوے ۱۳۰

غالب اردو غزل کی شعری روایت کے وارث تھے لیکن انھوں نے رعایتِ لفظی کو ہو بہو قبول نہیں کیا بلکہ اپنے اندازِ خاص سے اسے نیا رنگ و آہنگ بخشا۔ محمد عرفان غالب کی ادبی روایت سے وابستگی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”شعری ضرورت، بیانِ مطلب اور شعر کے فکری گوشوں کو روشن کرنے کے لیے غالب نے رعایتِ لفظی کا جو ایک منفرد انداز اختیار کیا ہے وہ ان کے اسلوب کی ہمہ گیر جدت کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کے ذریعے انھوں نے اردو اور فارسی کی قدیم ترین روایات کو جدت کے رنگ میں رنگ لیا ہے... غالب روایت کے تارک نہیں بلکہ روایت کو وسعت دینے والے فن کار ہیں۔“

☆ نسخہ انتہائی نسخہ طاباکی نسخہ حسرت موہانی میں ”دلِ نالاں“ چھپا ہے۔ عرشی اور مالک رام کے نسخوں میں ”دلِ ناداں“ ملتا ہے۔

غالب دراصل کہیں بھی ادب کی روایت سے علیحدہ نہیں بلکہ وہ روایت میں اس قدر رہے ہوئے ہیں... کہ روایت کے اندر رہتے ہوئے بھی... اسی سے جدت کا ایک راستہ نکال لیتے ہیں۔ ۱۳۱

درج ذیل اشعار میں جدت اور روایت کا حسین امتزاج ملاحظہ کیجیے:

مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے  
بھوں پاس آنکھ، قبلہ حاجات! چاہیے ۱۳۲

کوچہ یار اور جنت کی روایتی رعایت لفظی دیکھیے:

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن  
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے ۱۳۳

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف، سب درست  
لیکن خدا کرے وہ تری جلوہ گاہ ہو ۱۳۴

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت  
یہی نقشہ ہے، ولے اس قدر آباد نہیں ۱۳۵

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی  
گھر ترا خلد میں گر یاد آیا ۱۳۶

غالب نے رعایات و مناسبات لفظی کو دفور معنی کا وسیلہ بنایا ہے اور ندرتِ تخیل سے نت نئے معنی تراشے ہیں۔ مثلاً:

تُو اور آرائشِ خمِ کاکل  
میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز ۱۳۷

شعرا اگرچہ آرائشِ خمِ کاکل کے روایتی مضمون سے شروع ہوا لیکن ”اندیشہ ہائے دور و دراز“ نے مطالب کے امکانات میں بیش بہا اضافہ کر دیا ہے۔

حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی  
دل جوشِ گریہ میں ہے ڈوبی ہوئی اسامی ۱۳۸

مذکورہ شعر میں پانی کی نسبت سے دھونا، ڈوبنا اور جوشِ گریہ کا ذکر کر کے ایک بلغِ خیال پیش کیا گیا ہے۔

شورِ بندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا  
آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا مزہ پایا ۱۳۹

اس شعر میں نمک اور شور کی مناسبت سے لے کر محاورے کی کارفرمائی تک ندرتِ خیال موجود ہے۔

سٹائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا  
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا ۱۳۰  
'طاق' اور 'گلدستہ' کی مناسبت سے لے کر 'باغِ رضواں' تک اور 'بے خودی' سے لے کر 'نسیاں' کی انسیاتی  
توجیہ تک لفظی رعایتیں موجود ہیں۔

محرم نہیں ہے تُو ہی نوا ہائے راز کا  
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا ۱۳۱  
محرم، راز، حجاب اور پردہ میں مناسبت ہے جب کہ نوا اور ساز کا تعلق بھی ظاہر ہے۔  
میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل  
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا ۱۳۲  
مذکورہ شعر میں جلنا اور افسردگی میں مناسبت موجود ہے۔ رعایتِ لفظی کی ندرت درج ذیل اشعار  
میں دیکھیے:

تاراجِ کاوشِ غمِ ہجراں ہوا اسد  
سینہ کہ تھا دینہ گھر ہائے راز کا ۱۳۳  
اسد: ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سرو پا ہیں  
کہ ہے سر پیچہ مرگانِ آہو، پشتِ خار اپنا ۱۳۴  
خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں  
جہازِ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا ۱۳۵  
عرض کجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں  
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۱۳۶  
اس شعر میں 'عرض' کا لفظ 'جوہر' کی رعایت اور مناسبت کے تحت لایا گیا ہے لیکن اس اہتمام کے  
ساتھ کہ پہلے پہل توجہ صنعتِ الفاظ پر نہیں جاتی لیکن معنی پر غور کریں تو اس لفظ کی تہہ داری کا اندازہ  
لگایا جاسکتا ہے۔

مسعود حسن رضوی ادیب صنعتوں کے حسن استعمال پر زور دیتے ہوئے لکھتے ہیں:  
"جو صنعتیں کلام کا زیور ہیں ان کے استعمال کے لیے بھی ایک خاص سلیقے کی ضرورت ہوتی  
ہے... خالی زیور نہ حسن کی آرائش کر سکتا ہے نہ افزائش جب تک سلیقہ ساتھ نہ دے۔ اگر محل اور  
مقدار کی مناسبت کا لحاظ نہ رکھا جائے تو ان کا استعمال کلام کا حسن نہیں بلکہ عیب بن جائے گا۔" ۱۳۷  
صناعِ لفظی ہوں یا معنوی وہ مقصود بالذات نہیں ہوتیں بلکہ ان کا مقصد کلام میں فصاحت و بلاغت

اور معنی آفرینی کو چلا بخشتا ہے۔ صنعتوں کے حسن استعمال کے لیے مسعود حسن رضوی چند نکات کی نشان دہی کرتے ہیں:

”... ان کے استعمال میں اتنی باتوں کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ صنعت سے کلام میں حقیقتاً کوئی حسن پیدا ہو، فصاحت کی شرائط اور بلاغت کے اوزام میں خلل نہ پڑے، بکلاف اور تہمتی ظاہر نہ ہو، ذہن کسی غیر متعلق یا خلاف محل مفہوم کی طرف منتقل نہ ہونے پائے اور صنعت اتنی نمایاں نہ ہو جائے کہ ذہن کو معنی سے ہٹا کر اپنی طرف کھینچ لے۔“ ۱۳۸

غالب کی صنعت گری ان تمام شرائط پر پوری اترتی ہے۔ وہ ایک ایسے باصلاحیت اور خوش مذاق شاعر تھے جو نہ صرف صنعتوں کے حسن استعمال سے بخوبی واقف تھے، بلکہ انہوں نے اپنی شاعری کے توسط سے نئی صنائع لفظی و معنوی بھی متعارف کروائیں۔ کلام غالب میں صنعتوں کا استعمال ایک اضطراری عمل محسوس ہوتا ہے۔ ان کا کلام میں آجانا شعوری نہیں لاشعوری عمل ہے۔ اسی لیے قاری عوام ان کی موجودگی سے بھی بے خبر رہتا ہے اور اس کی توجہ الفاظ کے پیچاک میں الجھنے کے بجائے حسن معنی ہی کی طرف راغب رہتی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس ذیل میں لکھتے ہیں:

”کلام غالب کی بعض خوبیاں صنائع لفظی و معنوی کے تحت آتی ہیں لیکن حق یہ ہے کہ یہ چیزیں ان کے ہاں شعوری نہیں لاشعوری ہیں، مصنوعی نہیں فطری ہیں اس لیے اول تو ہمیں ان کے اشعار میں اس قسم کی صنعتوں کا احساس تک نہیں ہوتا اور احساس ہوتا ہے تو یہ احساس شعر کو کچھ اور معنی خیز و لطف انگیز بنا دیتا ہے۔“ ۱۳۹

صنائع لفظی کی طرح کلام غالب میں برقی جانے والی لفظی رعایتیں بھی اسی مہارت کا منہ بولا ثبوت ہیں۔ گو ہر شعر میں ان کی کارفرمائی ہے لیکن اس کے باوجود قاری کی توجہ رعایت لفظی کے بجائے ”طلسم معانی“ ہی پر مرکوز رہتی ہے۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

”غالب کے یہاں لفظی رعایتیں نہ کلام کا عیب بنتی ہیں اور نہ قاری کو ان کا فوری احساس ہوتا ہے۔ ہاں جس وقت شعر کے معنی اور الفاظ کے تلازموں پر غور کیا جاتا ہے تو لفظ و معنی کی حسین پیوستگی ذوق شعر و نقد کو خود بخود گد گدانے لگتی ہے۔“ ۱۴۰

کفایت لفظی:

ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری نے ”محاسن کلام غالب“ کے آغاز ہی میں دیوان غالب کے جس وصف کی طرف اشارہ کیا وہ اس کا اختصار اور جامعیت ہے۔ ڈاکٹر بجنوری کی رائے میں:

”اوج سے تمت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں۔ کون سا نغمہ ہے جو اس ساز زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں ہے۔“ ۱۴۱

خود غالب کا اپنی شاعری کی بابت یہ دعویٰ ہے کہ:

میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدیق توضیح  
میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل ۱۵۲

مطلع سر دیوان یعنی:

نقش، فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا

کاغذی ہے پیراہن ہر پیکر تصویر کا ۱۵۳

سے لے کر تمت تک کلام غالب کفایت لفظی اور معنی کثیر کا شاہکار نظر آتا ہے۔ انہوں نے فی الواقع اپنی شاعری کو ”گنجینہ معنی کا طلسم“ بنا کر پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے قابل غور ہے کہ:

”غالب کی شاعری کو گنجینہ معنی کا طلسم بنانے میں اور کئی باتوں کو دخل ہے۔ وہ کم سے کم الفاظ

میں زیادہ سے زیادہ معنی بھر دینے کی خاص صلاحیت رکھتے ہیں... یہ ماننا کہ ایجاز نویسی کا یہ وصف

دوسروں کے یہاں بھی نظر آتا ہے اور ہر شاعر کے یہاں دس پانچ شعرا ایسے مل جاتے ہیں جن پر

الفاظ قلیل اور معنی کثیر کا اطلاق ہو سکتا ہے لیکن غالب کا تو تقریباً سارا دیوان اس خصوصیت کا حامل

ہے... وہ اپنے کلام میں اکثر جگہ پورے پورے فقرے اور بعض لمبی لمبی عبارتیں محذوف کر جاتے

ہیں اور اس خاص انداز سے کہ قاری یا سامع کا ذہن خود بخود اس خلا کو پورا کر لیتا ہے۔“ ۱۵۴

اصطلاح ادب میں طرز بیان کی اس خوبی کو ”مقدّر“ کہتے ہیں جس کا تذکرہ خود غالب اپنے ایک خط میں کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”میرا قاری دیوان جو دیکھے گا جملے کے جملے مقدّر چھوڑ جاتا ہوں۔“ ۱۵۵

اپنی شاعری کی بابت غالب کا یہ دعویٰ نہ صرف دیوان فارسی بلکہ دیوان اردو پر بھی پورا اترتا ہے۔ ان کے اکثر اشعار میں بہت سی باتیں ان کی چھوڑ دی جاتی ہیں لیکن اس فنی مہارت کے ساتھ کہ قاری کا ذہن جلد وہاں تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ چند اشعار بطور حوالہ دیکھیے:

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہدم

گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو ۱۵۶

گرنی تھی ہم پہ برق تجلی، نہ طور پر

دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر ۱۵۷

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دور جام

ساتی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں ۱۵۸

لطف بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا ۱۵۹

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا  
آدی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا ۱۶۰  
کوئی ویرانی سی ویرانی ہے  
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ۱۶۱

غالب واضح اور برملا اظہار بیان کے قائل نہیں تھے۔ ان کے نزدیک انداز بیان کی سادگی صرف اسی پر موقوف نہیں کہ ہر بات براہ راست کہہ دی جائے۔ وہ اپنی ندرت بیان کا اظہار ہی نہیں کرتے بلکہ تاری کی ذہانت کو بھی آزماتے ہیں۔ انھوں نے اسلوبیات غزل میں جس جدت کا بیج بویا وہ ان کے عہد میں پنپ نہ سکا لیکن آج اس فنی اجتہاد کی تقلید کو کمال فن تصور کیا جاتا ہے۔

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے  
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا ۱۶۲

عہد غالب میں کلام غالب پر اخلاق و ابہام کا الزام عائد کیا جاتا رہا بالخصوص ابتدائی دور شاعری میں غالب بیدل اور دیگر فارسی شعرا کے حلقہ اثر میں تھے اور بیدل کی پیچیدہ خیالی سے متاثر بھی، لہذا طرز بیدل میں لکھا گیا کلام اخلاق اور لفظی و معنوی وقت پسندی سے پر نظر آتا ہے۔ غالب فطرتاً وقت پسند واقع ہوئے تھے۔ ان کے خیالات کی ندرت روایتی اسالیب کی متحمل نہ ہو سکتی تھی، بقول خان اصغر حسین خان:

”آسانی کی راہ سے گزرنا غالب کا طریقہ نہیں اس لیے ہم ان سے یہ امید نہیں رکھتے کہ

سامنے کا مضمون صفائی اور روانی کے ساتھ بیان کر دیں۔“ ۱۶۳

چنانچہ غالب نے اپنی نزاکتِ تخیل کے اظہار کے لیے ایجازِ کلام اور حسنِ تعقید کا سہارا لیا کیونکہ لطیف و نازک خیالات کی ادائیگی آسان نہیں ہوتی۔ تعقید لفظی و معنوی کی بابت غالب اپنے ایک خط بنام قاضی عبد الجلیل جنوٹ میں اس رائے کا اظہار کرتے ہیں:

”عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں۔ فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لفظی

جائز ہے بلکہ فصیح و بلیغ۔۔۔“ ۱۶۴

تعقید جسے شعری عیب تصور کیا جاتا رہا ہے، غالب نے اس عیب کو بھی ہنر کر دکھایا۔ ان کی شاعری میں حسنِ تعقید اور کفایتِ لفظی کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ مثلاً درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت  
نہیں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر: ورنہ  
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں ۱۶۵



ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے  
 دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں ۱۶۶  
 نظر لگے نہ کہیں اُن کے دست و بازو کو  
 یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں ۱۶۷

غالب ”سخنورانِ کامل“ کی ”آساں گوئی“ کی فرمائش پوری نہ کر سکتے تھے، چنانچہ اکثر وہ دو جملوں کی کائنات یعنی شعر میں کچھ نہ کچھ کڑیاں ادھوری چھوڑ دیتے ہیں تاکہ قاری نہ صرف اسے خود پر کر سکے بلکہ اپنی تربیتِ ذوق کا سامان بھی فراہم کر سکے۔ غالب کی شاعری میں ایک ایسا ابہام ہمہ وقت موجود رہتا ہے جو دفورِ معنی اور شعری امکانات کی وسعت کا ضامن ہوتا ہے۔ قاری ”المعنی فی بطن الشاعر“ کے مصداق شعر کی نت نئی توجیہات تلاش کرتا ہے اور اپنی سمجھ اور منشا کے مطابق نئے معنی کے افق تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس امر کی نشان دہی کے لیے مطلع سرِ دیوان یعنی:

نقش، فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا

کاغذی ہے پیراہن ہر پیکرِ تصویر کا ۱۶۸

ہی کافی ہے جس کی نوع بہ نوع توجیہات کے باوصف بات تشنہ تکمیل ہے۔

غالب کے خیالات کی ندرت ایک نئی زبان کا تقاضا کر رہی تھی چنانچہ انھوں نے کائناتِ غزل کو وسعت بخشتے ہوئے ایسے الفاظ و تراکیب غزل کی زبان میں اضافہ کیے جو اس سے پیشتر استعمال نہیں کیے گئے تھے۔ صرف یہی نہیں، انھوں نے پرانے اور فرسودہ الفاظ کو نئی معنویت بھی بخشی جو اردو غزل پر غالب کا ایک بہت بڑا احسان ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی غالب کے اس فنی اجتہاد کا تجزیہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”غالب نے ایک طرف عام طرزِ ادا کو ضرورت کے موافق بدلا اور دوسری طرف کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی ادا کرنے کی کوشش کی، اسی لیے غالب کی شاعری میں ارض و سما کی طرح پھیلا ہوا خیالِ اظہار کے نظامِ شمسی میں سمٹ آتا ہے۔ ادھر ”تنگنائے غزل“ بھی دریا کو کوزے میں بند کر دینے کی مفتشی تھی... اس تخلیقی عمل نے طرزِ غالب کو جنم دیا جس میں جدید شعور جدید اظہار کے ساتھ مل کر ایک ہو گیا اس لیے غالب کی ایک ایک بندش، ایک ایک مصرع اپنے اندر ایک عالم رکھتا ہے۔ یہ ابہام جو غالب کی شاعری کی خصوصیت ہے اس تخلیقی عمل کا فطری نتیجہ تھا۔ یہاں خیال اور احساس خود شاعر کے ذہن میں آئینے کی طرح صاف ہے لیکن وہ اتنا بڑا، اتنا پیچیدہ اور پہاؤ دار ہے کہ اسے سمیٹ کر خوب صورتی کے ساتھ دو مصرعوں میں بند کرنا غالب جیسا شاعر ہی کر سکتا تھا۔“ ۱۶۹

احساس، تجربے اور معنی کی گہرائی کے لیے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

ہوں کو ہے نشاطِ کار کیا کیا  
 نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا ۱۷۰  
 ذیر و حرم آئینہ تکرارِ تمنا  
 واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں ۱۷۱  
 عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گری کہاں  
 کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۱۷۲  
 دہر جزو جلوہ یکتائی معشوق نہیں  
 ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود میں ۱۷۳  
 نالہ جزو حسنِ طلب اے ستم ایجاد! نہیں  
 ہے تقاضائے جفا شکوہ بیداد نہیں ۱۷۴

غالب نے کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی کے ابلاغ کے لیے جو پیرائے اختیار کیے ہیں ان میں سے ایک اضافتوں کا استعمال بھی ہے۔ خان اصغر حسین خاں لدھیانوی کلامِ غالب کے اس رخ کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”غالب نے توالی اضافات سے کام لیا ہے۔ توالی اضافات سے مراد یہ ہے کہ اضافتوں کے ذریعے خیالات کو مربوط کیا جائے۔۔۔ توالی اضافات سے کفایت شعاری پیدا ہوتی ہے اور تھوڑے سے الفاظ میں بہت سے خیالات کا اظہار ممکن ہو جاتا ہے۔۔۔ ان کے ایجازِ کلام کا مقصد یہ ہے کہ خیال کے غیر ضروری حصے یا وہ ٹکڑے جنہیں قاری کا ذہن خود پر کر سکتا ہے، چھوڑتے چلے جائیں اور اس طرح چند الفاظ میں پورا خیال قاری تک پہنچا دیں۔ توالی اضافات کا مقصد بھی یہی ہے۔“ ۱۷۵

درج ذیل اشعار میں اضافات کی کار فرمائی ملاحظہ کیجیے:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد  
 سرکشۂ خماری رسوم و قیود تھا ۱۷۶

تالیفِ نسخہ ہائے وفا کر رہا ہے تھا میں  
 مجموعہ خیال ابھی فرد فرد تھا ۱۷۷

ڈھونڈے ہے اس مغنی آتشِ نفس کو جی  
 جس کی صدا ہو جلوہ برقِ فنا مجھے ۱۷۸

ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال  
 خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا ۱۷۹

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس  
 برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم ۱۸۰  
 دہر میں نقش وفا وجہ تسلی نہ ہوا  
 ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا ۱۸۱  
 قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں  
 موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں ۱۸۲

کلام غالب میں بندش کی چستی اور کفایت لفظی کا یہ عالم ہے کہ ہر لفظ اپنی جگہ اور مقام پر ایک نگینہ ہے جسے اپنی جگہ سے ہلانا محال ہے۔ کسی شعر میں کوئی لفظ بدل کر دوسرا رکھ دیجیے یا صرف اس کا مقام ہی بدل دیجیے تو شعر کی عمارت یکسر منہدم ہو جائے گی۔ غالب نے اضافتوں کے ذریعے ایک طویل سلسلہ خیال کو رشتہ الفاظ میں پرو دیا ہے لیکن اس مہارت اور چابک دستی سے کہ کلام ہر طرح کے حشو و زوائد سے پاک نظر آتا ہے۔ خاں اصغر حسین خاں لدھیانوی کی رائے میں:

”غالب نے زبان کے ساتھ ایک اور عمل بھی کیا ہے، بعض اوقات انھوں نے دو خیالوں کو عطف و اضافت کے بغیر ملا دیا ہے۔ یوں تو غالب سے پہلے بھی زبان کے ایسے سانچے موجود تھے، غالب کی شاعری نے آنے والی نسلوں کے لیے اس قسم کی اختراعات کا دروازہ کھول دیا۔ مثال کے طور پر:

مر گیا غالب آشفۃ نوا، کہتے ہیں

یہاں ”آشفۃ نوا“ کی ترکیب اسی قسم کی ایک ترکیب ہے۔ اضافتوں کے ذریعے خیالات کو باہم جوڑنا ایک ذہنی عمل کی غمازی کرتا ہے۔ جہاں تک تسلسل خیال قائم ہے وہاں تک تو الی اضافات کی مدد سے خیال کی ایک لہر چل پڑی اور جہاں وہ خیال ٹوٹا وہیں اضافات کا سلسلہ ختم ہو گیا۔“ ۱۸۳

لفظیات غالب کا گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہاں کوئی لفظ غیر ضروری اور زائد نہیں بلکہ ہر حرف اور ہر لفظ ”گنجینہ معانی کا طلسم“ بن گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کا ایک ہی شعر ایک ہی وقت میں مختلف و متضاد کیفیات یعنی فلسفہ، تصوف، سیاست اور عشق جیسی صورت حال کی نشان دہی کے لیے استعمال کر لیا جاتا ہے۔ کفایت لفظی سے غالب کے کلام میں جوتہ داری اور معنویت در آئی ہے وہ اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ ہر دور کے بدلتے ہوئے تنقیدی تناظرات کی روشنی میں اس کی نئی تشریح و توضیح کی جاتی رہے اور ہر دور کے اذہان کے مطابق غالب کی لفظیات سے نئے معانی کشید کیے جاتے رہیں۔ سید عابد علی عابد لفظیات غالب کا تجزیہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

”مرزا کے الفاظ لعل و جواہر سے بھی گراں ہیں۔ مرزا غالب اس بات سے خوب واقف ہیں

کہ مترادفات کو محض مؤلفان لغت نے طلبا کی سہولت کی غرض سے وضع کر لیا ہے ورنہ ایک معنی کے دو الفاظ کسی زبان میں نہیں ہیں۔۔۔ دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوگا کہ مرزا نے ایک لفظ کو جہاں تک ہو سکا ہے دوبارہ استعمال نہیں کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ وہ کسی لفظ کی تکرار نہیں کرتے بلکہ یہ ہے کہ وہ کسی خیال کا اعادہ نہیں کرتے۔“ ۱۸۳

غالب نے بجا طور پر اسلوبیات غزل میں ایک نیا باب رقم کیا ہے۔ ان کی شاعری کا حسن اس میں مضمر ہے کہ وہ غالب کی زبان اور غالب کے الفاظ کے سانچے میں ڈھلی ہے۔ یہاں کوئی لفظ بے سود یا برائے بیت نہیں بلکہ ایک مخصوص لسانی ترتیب نے اسے معنویت بخشی ہے۔ جوش ملیح آبادی غالب کی شعری عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ہر چندان کا دیوان نہایت مختصر ہے، جس میں زیادہ تر ان کی ابتدائی عمر کا کلام ہے۔ لیکن یہ بقہ مت کہتر و بقیمت بہتر مجموعہ فکری تعمق اور لسانی اجتہاد کے اعتبار سے بھاری ہے، تمام غزل بانوں کے مجموعی سرمائے پر۔“ ۱۸۵

تلمیحی الفاظ:

صانع لفظی میں صنعتِ تلمیح کو اہم مقام حاصل ہے۔ قصہ طلب الفاظ کو اصطلاحاً تلمیح کہتے ہیں۔ یہ الفاظ کسی نہ کسی تاریخی، مذہبی واقعے یا قصے یا کہاوت یا شخص اور چیز کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ چونکہ شعر کی مختصری ہستی میں طول طویل قصوں اور واقعات کا بیان عملاً ممکن نہیں ہوتا اس لیے شعرا اپنی سہولت کے پیش نظر ایسے مختصر اشارے یا تراکیب وضع کر لیتے ہیں جن کے ذریعے طویل قصے یا واقعے کی طرف سمت نمائی کر دی جاتی ہے۔ محمود نیازی تلمیحات کی اہمیت واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”تلمیح کو استعمال کرنے کا اصل مقصد کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معانی و مطالب کی ادائیگی ہے۔ اگر ہر بات کو تفصیل سے کہا جائے اور طول طویل کہانیاں اور قصوں کو بار بار دہرایا جائے تو سننے والے بھی اکتا جاتے ہیں۔۔۔ اسی بات کو اگر اشاروں میں بیان کر دیا جائے تو گفتگو میں فصاحت و بلاغت پیدا ہو جاتی ہے اور سامع کو بھی ہر بار نیا لطف محسوس ہوتا ہے۔ تلمیحی الفاظ کو مختصر ہوتے ہیں لیکن اپنے اندر وسیع مطالب پنہاں رکھتے ہیں۔“ ۱۸۶

سید عابد علی عابد ”البیان“ میں معانی لطیف اور مطالب دقیق کے اظہار میں تلمیح کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

”تراکیب کے علاوہ ایک چیز جو افہام و تفہیم میں معاون ہوتی ہے، تلمیح کا استعمال ہے۔ ایک لفظ میں یا ایک ترکیب میں کوئی تاریخی یا جغرافیائی یا ثقافتی و معاشرتی داستان پوشیدہ ہوتی ہے جس کے مررشتے دور دور تک پھیلے ہوئے ہوتے ہیں۔“ ۱۸۷

تلمیحات الفاظ کی قوت اور امکانات میں اضافہ کرتی ہیں اور شاعری میں بلاغت کا جوہر بھر دیتی

ہیں۔ بقول سید عابد علی عابد:

”غزل گو شاعر بعض دفعہ تلمیحات کے ذریعے، جو دراصل ایمانی حیثیت رکھتی ہیں، ہمیں ایک

خاص فضا کی سیر کرا دیتا ہے۔ موسیٰ اور طور، شیریں اور فرہاد، لیلیٰ اور مجنوں، محمود اور ایاز کی تلمیحات

ملازم خیال کی باز آفرینی کے لیے زبردست محرکات شعری بن جاتی ہیں۔۔۔“ ۱۸۸

لفظوں کی قوت اور توانائی میں اضافہ کرنے کے لیے اور تلمیحات کو برتنے کے لیے قادر الکلامی اور

سلیقہ درکار ہے اور اردو شاعری کی روایت میں غالب ایک ایسا باصلاحیت فن کار ہے جو تلمیحی الفاظ کو

برتنے کا سلیقہ خوب جانتا ہے۔ امتیاز علی عرشی غالب کی تلمیحات کے بارے میں رقم طراز ہیں:

”مرزا غالب فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے بلند پایہ شاعر اور نثر نگار تھے۔ ان میں جدت

پسندی بہت تھی۔ نیز دماغ خلاق الفاظ و معانی پایا تھا۔ اسی بنا پر فارسی اور اردو کی مشہور تلمیحوں کو

انھوں نے نئے نئے انداز سے برتا اور اپنے مطالعہ کرنے والے کو مجبور کر دیا ہے کہ وہ ان تمام

قصوں سے آگاہ ہو جن کی طرف اشعار غالب میں اشارے کیے گئے ہیں۔“ ۱۸۹

اگر قاری تلمیحی الفاظ کے پس منظر سے ناواقف ہوگا تو وہ اشعار غالب سے بھرپور لطف اٹھانے

میں ناکام رہے گا مثلاً غالب کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

دُر معنی سے مرا صفحہ لقا کی ڈاڑھی

غم گینی سے مرا سینہ عمرو کی زنبیل ۱۹۰

اگر قاری داستان امیر حمزہ کے ان دو کرداروں یعنی ”لقا کی ڈاڑھی“ اور ”عمرو کی زنبیل“ سے

واقف نہ ہوگا تو وہ شعر غالب کے معنوی امکانات تک رسائی میں ناکام رہے گا۔ ”لقا“ داستان امیر حمزہ

کا مرکزی کردار ایک مشرک بادشاہ ہے جس کی کئی گز لمبی ڈاڑھی جواہر اور موتیوں سے آراستہ رہتی تھی

جب کہ ”عمرو عیار کی زنبیل“ کی خوبی یہ تھی کہ اس میں دنیا کی ہر چیز سما سکتی تھی۔

لسانی اعتبار سے وہ زبانیں مایہ دار تصور کی جاتی ہیں جن میں تلمیحات کا وافر ذخیرہ موجود ہو مثلاً

عربی، فارسی اور انگریزی وغیرہ۔ غالب کی عظمت و آفاقیت اس میں ہے کہ انھوں نے اردو زبان کی

لفظیات بالخصوص تلمیحی الفاظ کے ذخیرے کو وسعت بخشی۔ تلمیحی الفاظ تراشنے سے غالب کو خاص شغف

محسوس ہوتا ہے۔ دیوان فارسی سے قطع نظر صرف اردو دیوان کا غائر نظر سے مطالعہ کیا جائے تو اندازہ

ہوتا ہے کہ ”مجموعہ اردو“ تلمیحات کا بیش بہا خزانہ ہے۔ ذیل میں غالب کی تلمیحی تراکیب پر مبنی اشعار

پیش کیے جا رہے ہیں۔

ابن مریمؑ / حضرت عیسیٰؑ:

ابن مریم ہوا کرے کوئی

میرے دکھ کی دوا کرے کوئی ۱۹۱

مر گیا صدمہ یک جنبش لب سے غالب  
 ناتوانی سے حریفِ دم عیسیٰ نہ ہوا ۱۹۲  
 لب عیسیٰ کی جنبش کرتی ہے گہوارہ جنبانی  
 قیامت کشتہ لعلِ بتاں کا خواب سنگیں ہے ۱۹۳  
 اک کھیل ہے اور نگِ سلیمان مرے نزدیک  
 اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے ۱۹۴

آتش پرست:

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے  
 سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر ۱۹۵

آدم و خلد:

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن  
 بڑے بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے ۱۹۶  
 نہ کھاتے گیہوں ، نکلتے نہ خلد سے باہر  
 جو کھاتے حضرتِ آدم یہ بیسی روٹی ۱۹۷

باغِ رضواں:

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہو گی  
 گھر ترا خلد میں گر یاد آیا ۱۹۸

بت خانہ آزر:

نقش پا کی صورتیں وہ دل فریب  
 تُو کہے بت خانہ آزر کھلا ۱۹۹

یوتراب:

غالب ندیم دوست سے آتی ہے یوئے دوست  
 مشغولِ حق ہوں بندگی یوتراب میں ۲۰۰

حضرت یوسف اور دیدہ یعقوب:

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی  
 سفیدی دیدہ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر ۲۰۱



قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر  
 لیکن آنکھیں روزِ دیوارِ زنداں ہو گئیں ۲۰۲  
 جو چاہے نہیں وہ مری قدر و منزلت  
 میں یوسف بہ قیمتِ اول خریدہ ہوں ۲۰۳  
 تُنک ظرئی منصور:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن  
 ہم کو تقلیدِ تنک ظرئی منصور نہیں ۲۰۴  
 جامِ جمِ رجامِ جہاں نما:

ہوئی اس دور میں منسوب مجھ سے بادہ آشامی  
 پھر آیا وہ زمانہ جو جہاں میں جامِ جم نکلے ۲۰۵  
 اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا  
 ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے ۲۰۶  
 صاف دردی کشِ پیانہ جم ہیں ہم لوگ  
 دائے وہ بادہ کہ انشردہ انگور نہیں ۲۰۷  
 روح القدس:

پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی  
 روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں ۲۰۸  
 کوہِ طور: برقی تجلی:

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب  
 آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی ۲۰۹  
 گر نی تھی ہم پہ برقی تجلی نہ طور پر  
 دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدحِ خوار دیکھ کر ۲۱۰  
 حمزہ کا قصہ:

ہر بنِ مومن سے دمِ ذکر نہ چپکے خوں ناب  
 حمزہ کا قصہ ہوا، عشق کا چرچا نہ ہوا ۲۱۱

حورانِ خلد:

تسکین کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے  
حورانِ خلد میں تری صورت اگر ملے ۲۱۲  
میں جو کہتا ہوں کہ ہم لیں گے قیامت میں تمہیں  
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حور نہیں ۲۱۳  
اک خوں چکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں  
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی ۲۱۴

خاتمِ جہشید:

سلطنت دست بدست آئی ہے  
جامِ ے خاتمِ جہشید نہیں ۲۱۵

دوزخ و بہشت ☆:

طاعت میں تار ہے نہ مئے وانگیں کی لاگ  
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو ۲۱۶  
صرف اعدا اثرِ شعلہ و دودِ دوزخ  
وقفِ احباب گل و سنبلِ فردوسِ بریں ۲۱۷

زلیخا بوئے پیراہنِ پیر کنعاں:

سب رقیبوں سے ہے ناخوش پر زنانِ مصر سے  
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں ۲۱۸  
نسیمِ مصر کو کیا پیر کنعاں کی ہوا خواہی  
اُسے یوسف کی بوئے پیراہن کی آزمائش ہے ۲۱۹

زم زم، طوفِ حرم اور جامہٴ احرام:

زم زم پہ ہی چھوڑو مجھے کیا طوفِ حرم سے  
آلودہ بہ ے جامہٴ احرام بہت ہے ۲۲۰  
رات پی زم زم پہ ے اور صبح دم  
دھوئے دھبے جامہٴ احرام کے ۲۲۱

زُتار:

دیوانگی سے دوش پہ زُتار بھی نہیں  
یعنی ہماری جیب میں اک تار بھی نہیں ۲۲۲

ساقی کوثر، موج کوثر، شرابِ طہور:

واعظ نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو  
کیا بات ہے تمہاری شرابِ طہور کی ۲۲۳  
بہت سہی غم گیتی شراب کیا کم ہے  
غلامِ ساقی کوثر ہوں مجھ کو غم کیا ہے ۲۲۴  
کل کے لیے کر آج نہ بہت شراب میں  
یہ سوئے ظن ہے ساقی کوثر کے باب میں ۲۲۵

خضر و سکندر:

کیا کیا خضر نے سکندر سے ؟  
اب کسے رہنا کرے کوئی ۲۲۶  
بے صرفہ ہی گزرتی ہے ، ہو گرچہ عمرِ خضر  
حضرت بھی کل کہیں گے کہ ہم کیا کیا کیے ۲۲۷  
وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر  
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے ۲۲۸  
لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں  
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے ۲۲۹  
حریفِ مطلبِ مشکل نہیں فسوںِ نیاز  
دعا قبول ہو یارب کہ عمرِ خضر دراز ۲۳۰

آبِ بقا:

مجھ کو وہ دو کہ جسے کھا کے نہ پانی مانگوں  
زہر کچھ اور سہی ، آبِ بقا اور سہی ۲۳۱

صاحبقرانی:

تم کرو صاحبقرانی جب تلک  
ہے طلسمِ روز و شب کا در کھلا ۲۳۲

## طغرل و سحر:

ملک کے وارث کو دیکھا خلق نے  
اب فریب طغرل و سحر کھلا ۲۲۳

## شیریں فرہاد:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد  
سرگشتہ خمائرِ رسوم و قیود تھا ۲۲۴  
ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا  
جس طرح کا بھی کسی میں ہو کمال اچھا ہے ۲۲۵  
کوہ کن نقاشِ یک تمثالِ شیریں تھا اسد  
سنگ سے سر مار کر ہووے نہ پیدا آشنا ۲۲۶  
عشق و مزدوری عشرت گیر خسرو کیا خوب  
ہم کو تسلیم نکو نامی فرہاد نہیں ۲۲۷

## جُوئے شیر:

کاو کا و سخت جانی ہائے تہائی نہ پوچھ  
صبح کرنا شام کا لانا ہے جُوئے شیر کا ۲۲۸

## عنقا:

مری ہستی قضائے حیرت آباد تمنا ہے  
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے ۲۲۹

## فتنہ محشر، قیامت:

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدیار کا عالم  
میں معتقدِ فتنہ محشر نہ ہوا تھا ۲۳۰  
نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں  
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں ۲۳۱  
جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے  
کیا خوب! قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور ۲۳۲

فرشتہ:

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند  
گستاخیٰ فرشتہ ہماری جناب میں ۲۴۳  
پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق  
آدی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا؟ ۲۴۴

کاغذی پیراہن:

نقش ، فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا  
کاغذی ہے پیراہن ہر پیکر تصویر کا ۲۴۵

لیلیٰ مجنوں، قیس:

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام  
مجنوں کو بُرا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے ۲۴۶  
جُز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار  
صحرا مگر بہ تنگی چشمِ حسود تھا ۲۴۷  
قیامت ہے کہ سن لیلیٰ کا دشت قیس میں آنا  
تعجب سے وہ بولا یوں بھی ہوتا ہے زمانے میں! ۲۴۸  
میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد  
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا ۲۴۹

مسنی الضُّر، گلہ ایوب:

آپ نے ”مسنی الضُّر“ کہا ہے تو سہی  
یہ بھی اے حضرت ایوب گلا ہے تو سہی ۲۵۰

مہِ نخب:

چھوڑا مہِ نخب کی طرح دستِ قضا نے  
خورشیدِ ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا ۲۵۱

نکل و دمن:

ہوا ہے کاٹ کے چادر کو ناگہاں غائب  
اگرچہ زانوئے نل پر رکھے دمن تکیہ ۲۵۲

نمرود:

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟  
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا ۲۵۳

واقعہ معراج:

اس کی امت میں ہوں میں، میرے رہیں کیوں کام بند  
واسطے جس شہ کے غالب گنبد بے در کھلا ۲۵۴

تلمیحات غالب کے مذکورہ مطالعے کے تناظر میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالب کے یہاں تلمیحات خیال افروزی اور معنی آفرینی کا وسیلہ ہیں۔ وہ ایک زبردست ماہر لسان اور قادر الکلام شاعر تھے۔ انہیں لفظوں کے اندر چھپے اسرار معلوم تھے۔ وہ لفظوں کو جب اور جیسے چاہتے اپنے معنی مقصود کے اظہار کے لیے چن لیتے۔ ان تلمیحات کو وہ کبھی استعاروں کی طرح برتتے، کبھی تشبیہوں کا کام لیتے، کبھی طنز و مزاح کے مضامین اختراع کرتے، کبھی رمزیت و ایمائیت کی فضا پیدا کر کے گنجینہ معنی کی ایک نئی دنیا سر کر لیتے۔ بعض اوقات تو ایک ہی تلمیح کو رنگارنگ اور متضاد کیفیات کے اظہار کے لیے برتتے اور معانی کی نئی دنیاں سر کر لیتے۔ اس سلسلے میں خضر علیہ السلام، ابن مریم اور شیریں فرہاد کی تلمیحات کی امثال موجود ہیں۔ الغرض تلمیحات غالب کو اسلوبیات غالب کا امتیازی کارنامہ قرار دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

کلیدی، تمثیلی اور علامتی الفاظ:

اسلوبیات کا رشتہ الفاظ کے مخصوص در و بست اور اس لفظی تنظیم سے پیدا ہونے والے تاثر پر استوار ہوتا ہے۔ مطالعہ اسلوب اس وقت مزید معنی خیز، بلند آہنگ اور منفرد ہو جاتا ہے جب الفاظ شاعر کے تخیل سے تراشے جانے والے استعاروں، علامتوں اور تمثیلوں میں ڈھل جاتے ہیں اور اگر یہ استعارے، علامتیں اور تمثیلیں بار بار دہرائی جائیں اور ہر بار پہلے کے مقابلے میں زیادہ معنی خیز اور منفرد محسوس ہوں تو مکرر استعمال ہونے والے یہ الفاظ شاعر کے مخصوص تخیل کے ترجمان بن جاتے ہیں جنہیں ہم ادبی اصطلاح میں کلیدی الفاظ کہہ سکتے ہیں۔

ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی کلیدی الفاظ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”... کلیدی الفاظ کو شاعر محض کسی تاثر یا خیال کو واضح کرنے کے لیے استعمال کر سکتا ہے، یا

محض اس لیے کہ کسی مقررہ نظم یا شعر کے سیاق و سباق میں ان الفاظ یا اس لفظ کا استعمال فطری طور پر کیا جاسکتا ہے۔ یہ کلیدی لفظ کی کم ترین صورت ہوتی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ کسی مخصوص تجربے یا ذہنی مشاہدے کے استعارے کے طور پر استعمال ہو اور آخری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ علامتی پیرایہ اختیار کرے۔ کلیدی لفظ کی پہچان یہ ہے کہ وہ کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔



وہ جس قدر معنی خیز ہوتا جاتا ہے، شاعرانہ اظہار کو اسی قدر قوت ملتی جاتی ہے۔“ ۲۵۵

کلیدی الفاظ اس حقیقت کے آئینہ دار ہوتے ہیں کہ شاعر کو ان لفظوں سے خصوصی شغف ہے اور وہ ان لفظوں کے توسط سے اپنا کوئی مخصوص جذبہ یا خیال قاری تک منتقل کرنا چاہتا ہے، اسی لیے وہ انہیں بار بار بروئے کار لاتا ہے، بقول شمس الرحمن فاروقی:

”کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے، بشرطیکہ تکرار میں معنویت بھی وسیع تر ہوتی جائے یا بدلتی جائے۔ مجرد تکرار بھی شاعر کی دلچسپی اور اس کے ذہن کی جہت کی طرف اشارہ کرتی ہے، یعنی یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے، ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دلچسپی ہے اور بالواسطہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کے علامتی یا استعاراتی اظہار میں شدت اب کتنی ہے۔“ ۲۵۶

ہر فن پارے کی طرح شاعری کی بھی دو ہیئتیں ہوتی ہیں یعنی ایک خارجی اور دوسری داخلی۔ خارجی ہیئت کا تعلق شعر کی ظاہری شکل و صورت اور الفاظ کے دروبست سے ہے جب کہ داخلی ہیئت کا تعلق روح معنی سے ہے۔ شاعری کی داخلی اور خارجی ہیئت الفاظ ہی کے توسط سے متعین ہوتی ہے۔ کچھ الفاظ، استعارے، علائم و رموز شاعر کے ذہنی افق پر بار بار ابھرتے ہیں اور کسی مخصوص لفظی پیکر کے سانچے میں ڈھل کر ظاہر ہوتے ہیں۔ یہی لفظی پیکر دراصل کلیدی الفاظ یا Key Words کہلاتے ہیں کیونکہ طلسم خیال کی گرہ کشائی انہی الفاظ کی مدد سے کی جاسکتی ہے۔ شارح پہلے پہل انہی الفاظ کے مطالعے کو اہم سمجھتا ہے، بالخصوص ہیئت تنقید ان کلیدی الفاظ سے ہی فن پارے کی انفرادیت کا تعین کرتی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”الفاظ کی کاری گرانہ ترتیب (Artistic arrangement of words) کا مطلب یہ ہے کہ جب الفاظ نظم میں ہیئت بن کر سامنے آتے ہیں تو ان کے متعین معنی ہوتے ہیں... یہ سمجھ لینا کہ کسی نظم کے الفاظ کس طرح بیان اور رمز کے ڈرائن میں صحیح اور متناسب ڈھنگ سے جڑے ہوتے ہیں، نظم کے زندہ وجود کی ہیئت کو سمجھ لینے کے برابر ہے۔ الفاظ کی اس اہمیت کا نتیجہ یہ کہ نظم ایک ناقابل تبدیل ہیئت بن گئی۔ نہ تو یہ ممکن ہے کہ اس کا لفظی ترجمہ یا نثری زبان میں اظہار اس کے وجود کو زندہ رکھے اور نہ یہ ممکن ہے کہ نظم کا کوئی کلیدی لفظ بدل دیا جائے لیکن پھر بھی نظم پہلے جیسی رہ جائے۔“ ۲۵۷

گویا کلیدی لفظ کی قوت ہی بات میں وزن پیدا کرتی ہے۔ نہ اس کے متبادل کوئی دوسرا اہم معنی لفظ جگہ لے سکتا ہے نہ اسے ترجمہ کیا جاسکتا ہے کیونکہ یہ کلیدی الفاظ ترسیل معنی کے ساتھ ساتھ شاعر کی مخصوص ذہنی کیفیت کے آئینہ دار بھی ہوتے ہیں۔ بسا اوقات شاعر ایک سوچے سمجھے منصوبے کے تحت بعض ایسے الفاظ چن لیتا ہے جو مختلف النوع معنی کے محمل ہو سکیں اور شعر کی گہرائی و گیرائی کے ضامن بھی ہو سکیں۔

شاعری کو اگر لفظی صنعت گری کہا جائے تو الفاظ ہی اس کی کلید ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری کی رائے کے مطابق:

”بعض اوقات ایک واحد اشارہ یا علامت جس کے تاثرات پوری غزل میں موجود ہیں مفہوم کی وضاحت اور اس کے کھلنے اور پھیلنے کا ادراک کرنے اور اسے پوری طرح کثرت میں لانے میں قاری کی رہنمائی اور اعانت کرتی ہے اور کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ علامات اور استعاروں کی غیر موجودگی کے باوجود غزل اس لیے پُر اثر اور جاذب توجہ بن گئی ہے۔ اس میں مختلف النوع مدرکات پہلو بہ پہلو یا بالقابل رکھ دیے گئے ہیں۔ اس سے جو آہنگ وجود میں آتا ہے اسے خیال کا آہنگ کہہ سکتے ہیں۔“ ۲۵۸

غالب کا اختصاصی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو شاعری کو ایک وسیع اور معتبر لفظیاتی نظام سے ہم آہنگ کیا اور بعض مخصوص الفاظ کو علامتی یا استعاراتی طور پر بار بار برتا۔ گو یہ تکرار شعوری نہیں لیکن لاشعوری طور پر ان کے مخصوص تفکر کی آئینہ دار ہے۔ مثلاً:

”غالب نے آئینہ، تماشا، جلوہ، دشت، خورشید اور ان کے ہم معنی الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں۔ غالب کے یہاں جدت، روشنی، تب و تاب، سیاہی اور سرخی کے بھی استعارے بہت نظر آتے ہیں۔“ ۲۵۹

اردو شاعری کی روایت میں شعر کے پردے میں ذومعنی گفتگو کرنا، علامت و رموز سے بات کو تہ دار بنانا کوئی نئی بات نہیں۔ کلاسیکی شعرا بیان و بدیع کے توسط سے عروسِ سخن کو آراستہ پیراستہ کرتے رہے ہیں۔ لفظی صنایع اور حسنِ کاری کے متنوع انداز اپنانا شعر کی جمالیاتی قدروں میں اضافے کا موجب بنتا رہا ہے۔ اگرچہ غالب کی افتادِ طبع جدت پسندی کی طرف مائل اور روایت سے بغاوت کی طلب گار تھی لیکن اس کے باوجود روایت سے وابستگی اور قدروں سے جڑے رہنے کی خواہش کلامِ غالب کا خاصہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی اور اردو شاعری کی روایتی علامات یعنی شمع، پروانہ، گلشن، چمن، عیاد، گل چیں، عندلیب اور بلبل وغیرہ بھی غالب کا موضوعِ سخن ٹھہرتی ہیں لیکن اس جدت کے ساتھ کہ غالب نے ان میں نیا پن پیدا کر کے انھیں اجتہادی شان عطا کی ہیں۔ روایتی مضامین کی جدت درج ذیل اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے  
شعلہٴ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد ۲۶۰

یاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بے خودی  
جلوہٴ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا ۲۶۱

رخ نگار سے ہے سوزِ جاودانی شمع  
 ہوئی ہے آتشِ گلِ آبِ زندگانی شمع ۲۶۲  
 غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جو مرگِ علاج  
 شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک ۲۶۳  
 کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہلِ بزم  
 ہو غم ہی جاں گداز تو غمِ خوار کیا کریں ۲۶۴  
 اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے  
 میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی ۲۶۵  
 داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی  
 اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے  
 ظلمتِ کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے  
 اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے ۲۶۶  
 حسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسد  
 پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی ۲۶۷  
 پروانہ: جاں در ہوائے یک نگہ گرم ہے اسد  
 پروانہ ہے وکیلِ ترے داد خواہ کا ۲۶۸

چمن، گلشن، باغ، گلستاں وغیرہ:

آبرو کیا خاک اس گل کی جو گلشن میں نہیں  
 ہے گریباںِ ننگِ پیراہن جو دامن میں نہیں ۲۶۹  
 وہی اک بات ہے جو یاں نفسِ واں نکہتِ گل ہے  
 چمن کا جلوہ ہے باعثِ مری رنگیں نوائی کا ۲۷۰  
 برشگالِ گریہ عاشق ہے دیکھا چاہیے  
 کھل گئی مانندِ گل سو جا سے دیوارِ چمن ۲۷۱  
 ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا  
 وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا ۲۷۲  
 یک ذرہ زمیں نہیں بے کار باغ کا  
 یاں جادہ بھی فتلہ ہے لالے کے داغ کا ۲۷۳

باغ پا کر خفتانی یہ ڈراتا ہے مجھے  
 سایہ شاخ گل افعی نظر آتا ہے مجھے ۲۴۲  
 دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال  
 صد گلستاں نگاہ کا سماں کیے ہوئے ۲۴۵  
 اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ  
 چہرہ فروغ نے سے گلستاں کیے ہوئے ۲۴۶

صیاد گلچیں / قفس:

سید گل کے تلے بند کرے ہے گل چیں  
 مرثدہ اے مرغ کہ گلزار میں صیاد نہیں ۲۴۷  
 یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ تیرے دام کا  
 انتظارِ صید میں اک دیدہ بے خواب تھا ۲۴۸  
 مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر  
 کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے ۲۴۹  
 قفس میں ہوں، گرا چھا بھی نہ جانیں میرے شیون کو  
 مرا ہوتا برا کیا ہے نوا سنجانِ گلشن کو ۲۵۰  
 قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہدم  
 گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو ۲۵۱

عندلیب، بلبل، مرغِ چمن:

عندلیب عربی اور بلبل فارسی زبان کا لفظ ہے۔ غالب کی شاعری میں ان علامت کی کارفرمائی دیکھیے:

ہوں گرمی نشاطِ تصور سے نغمہ سنج  
 میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں ۲۵۲  
 چپڑکے ہے شبِ نیم آئینہ برگِ گل پہ آب  
 اے عندلیب! وقتِ وداعِ بہار ہے ۲۵۳  
 میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا  
 بلبلیں سن کر مرے تالے غزل خواں ہو گئیں ۲۵۴  
 مجھ کو ارزانی رہے، تجھ کو مبارک ہو جو  
 تالہ بلبل کا درد اور خندہ گل کا نمک ۲۵۵

اے عندلیب! یک کفِ خس بہرِ آشیاں  
طوفان آمد آمدِ فصلِ بہار ہے ۲۸۶

محولہ بالا امثال اس حقیقت کی عکاس ہیں کہ غالب نے روایت کی آنکھ بند کر کے پیروی نہیں کی بلکہ ان روایتی علامت کو نیارنگ و آہنگ بخشا۔ روایتی علامتیں ان کی غزل کو بے کیف بنانے کی بجائے غزل کی روایت میں اضافے کا تاثر دیتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی:

”غالب سے قبل اردو شاعری میں رمز و ایما کی روایت تو موجود تھی لیکن اس میں یہ بانگہن نہیں تھا جو ان کے ہاتھوں پیدا ہوا، وہ تہہ داری کی کیفیت نہیں تھی جو ان کے ہاتھوں وجود میں آئی۔ غالب نے اپنی فکر کی نسبت سے اس رمز و ایما کو زیادہ تہہ دار بلکہ کسی حد تک پیچ دار بنادیا اور اس طرح اس کی حدیں ابہام سے جا ملیں۔ یہ ابہام آج کی شاعری کے لیے ایک اسلوب کی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب نے آج سے سو سال قبل اس ابہام کو ایک اسلوب بنادیا۔“ ۲۸۷

کہا جاتا ہے کہ علامتی شاعری کے پس پردہ فن کار کا اجتماعی شعور کارفرما ہوتا ہے۔ غالب جس تہذیبی روایت کے پروردہ تھے اس کی جڑیں دور تک ان کے کلام میں سرایت کرتی نظر آتی ہیں۔ غالب انیسویں صدی کے ایک ایسے شاعر ہیں جن کی نظروں کے سامنے ان کی پسندیدہ تہذیب کا شیرازہ بکھر رہا تھا۔ معاشرتی زبوں حالی اور سیاسی انحطاط کی بدولت مغلیہ سلطنت کا آفتاب اقبال غروب ہو رہا تھا۔ غالب کا شعور اس ثقافتی روایت کے برہم ہونے پر افسردہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ غزل کے روایتی اشاروں کنایوں میں اس دم توڑتی تہذیب کا ماتم کرتے نظر آتے ہیں۔ اسلوبیاتی اعتبار سے غالب کا فنی اجتہاد یہ ہے کہ انھوں نے روایتی علامت کو نئی صورت بخشی اور ایسی نئی علامتوں اور اشاروں کو استعمال میں لائے جن سے اردو غزل ہنوز نا آشنا تھی۔ مثلاً: شب، انجم رخشندہ، دیوانہ، دشنہ و خنجر، سیلاب، زنجیر، زنداں، رہزنی، بیاباں، دشت، تیر و ترکش، تیز رو، رہبر و رہزن، خوابِ سحر، ظلمت کدہ، دلیلِ سحر، حکایاتِ خوں چکاں، دوریِ منزل، بیاباں، دار و رسن، باغبانی، صحرا وغیرہ کی علامتیں اور اشارے ایسے ہیں جن سے اردو شاعری غالب سے قبل نا آشنا تھی... ان علامات و اشارات نے اردو شاعری میں فنی اعتبار سے ایک انقلاب پیدا کر دیا۔ ۲۸۸

درج ذیل اشعار میں نئی علامتوں کا ظہور ملاحظہ کیجیے:

شب ہوئی پھر انجم رخشندہ کا منظر کھلا  
اس تکلف سے کہ گویا بتکدے کا در کھلا ۲۸۹

گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب  
آستیں میں دشنہ پہناں، ہاتھ میں نشتر کھلا ۲۹۰



خانہ زادِ زلف ہیں ، زنجیر سے بھاگیں گے کیوں  
 ہیں گرفتارِ وفا ، زنداں سے گھبرائیں گے کیا ۲۹۱  
 رہ زنی ہے کہ دل ستانی ہے  
 لے کے دل ، دل ستاں روانہ ہوا ۲۹۲  
 گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا  
 بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا ۲۹۳  
 چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ  
 پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہِ بر کو میں ۲۹۴  
 ظلمتِ کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے  
 اک شمع ہے دلیلِ سحر ، سو خموش ہے ۲۹۵  
 لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں  
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے ۲۹۶  
 ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے  
 میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے ۲۹۷  
 قدو گیسو میں قیس و کوہ کن کی آزمائش ہے  
 جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے ۲۹۸

غالب کے تہذیبی اور اجتماعی شعور کی جھلک اُن علامتِ درموز کے پس منظر میں دیکھی جاسکتی ہے جن کا تعلق مے و ساغر، ساقی، بے خودی، خمارِ تشنہ کامی، بزمِ مے، دورِ جام، مرغِ گرفتار، بجلی، آشیاں، انجمنِ آرائی، بزمِ آرائی، جوشِ بادہ، مغنی آتشِ نفس، دامنِ باغیاں، کفِ گل فروش جیسے لفظی پیکروں سے ہے۔ اردو غزل کی تاریخ میں یہ علامتیں ایک نئی آواز کے مترادف ہیں:

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو  
 بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر ۲۹۹  
 بقدرِ ظرف ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی  
 جو تُو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا ۳۰۰  
 بے خودی بے سبب نہیں غالب  
 کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے ۳۰۱  
 میں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں  
 گرمیں نے کی تھی توبہ ، ساقی کو کیا ہوا تھا ۳۰۲



جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آ گیا  
 سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگ جاں ہو گئیں ۳۰۳  
 ڈھونڈے ہے اس معنی آتش نفس کو جی  
 جس کی صدا ہو جلوہ برق فنا مجھے ۳۰۴  
 یاں شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشہ بساط  
 دامن باغبان و کف گل فروش ہے ۳۰۵  
 خزاں کیا فصل گل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو  
 وہی ہم ہیں، نفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے ۳۰۶  
 لے گئی ساقی کی نخوت قلزم آشامی مری  
 موج سے کی آج رگ، مینا کی گردن میں نہیں ۳۰۷  
 ثابت ہوا ہے گردن مینا پہ خون خلق  
 لرزے ہے موج سے تری رفتار دیکھ کر ۳۰۸

غالب کی ایک اور غزل مغل تہذیبی روایت کے زوال اور سماجی قدروں کے شیرازہ بکھرنے کا نوحہ محسوس ہوتی ہے یعنی:

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا  
 آتش خاموش کی مانند گویا جل گیا ۳۰۹  
 دل میں ذوقِ وصل و یاد یار تک باقی نہیں  
 آگ اس گھر کو لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا ۳۱۰

غالب کی شاعری میں صرف تذکرہ ماضی ہی نہیں بلکہ آنے والے زمانوں کا شعور بھی ملتا ہے۔ وہ آفاقی اور ابدی صداقتوں کے شاعر تھے۔ ان کی شاعری کی متنوع سطحیں انھیں ایک جینس فنکار ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”غالب نے اپنے اشعار کے ایک ایک لفظ کو ”تجنیہ“ معنی کا ظلم“ بنانے میں محکم بیان و بدیع

کے جملہ خاص اور زبان و بیان کے سارے رموز و نکات سے کام لیا ہے۔“ ۳۱۱

غالب کے لفظیاتی نظام کا غائر مطالعہ کیا جائے تو بعض الفاظ و تراکیب اور استعاروں کا استعمال تو اتر سے ملتا ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ غالب کو ان الفاظ اور استعاروں سے غیر معمولی شغف اور غیر شعوری لگاؤ تھا اور یہ ان کے مخصوص نظام فکر میں کلیدی اہمیت کے حامل ہیں۔ اگر کلامِ غالب کے ان کلیدی الفاظ، استعاروں کی فہرست مرتب کی جائے جن سے انھیں یک گونہ مناسبت اور ذہنی ربط ہے تو وہ کچھ یوں ہوگی:

- آگ، روشنی اور گرمی کے استعارے۔

- آئینہ۔

- نگہ رنگاہ۔

- اندیشہ۔

- حیرت۔

- ساز۔

- آب۔

- تمنا۔

- کاغذ اور قلم۔

- متحرک الفاظ اور حرکی پیکر وغیرہ۔

ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی کی رائے ملاحظہ کیجیے:

”غالب کے یہاں آگ اور روشنی کے استعارے کثرت سے ملتے ہیں۔ آگ، آتش، شعلہ، سوزش، جلنا، کرن، شعاع، خورشید، برق، شرار، شمع اور پیش وغیرہ الفاظ اور ان سے بننے والی صورتیں ان کے کلام میں جا بجا بکھری پڑی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ غالب کے کلام کا بنیادی بیرونی استعارہ (External Metaphor) آگ ہے تو غلط نہ ہوگا۔“ ۳۱۲

اپنے طرزِ کلام اور شاعری کی بابت غالب کے یہ اشعار دیکھیے:

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم  
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت ۳۱۳  
ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہِ سنج  
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں ۳۱۴  
عرض کجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں  
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۳۱۵  
آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے  
سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر ۳۱۶  
آتش کدہ ہے سینہ مرا رازِ نہاں سے  
اے وائے اگر معرضِ اظہار میں آوے ۳۱۷  
پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس  
مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیے ہوئے ۳۱۸

مجھے ایتھاشِ غم نے پئے عرضِ حال بخشی  
ہوں غزلِ سرائی ، تپشِ فسانہ خوانی ۳۱۹  
جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے  
اے ناتمايِ نفسِ شعلہ ، بار! حیف ۳۲۰

آتش، شعلہ، شرر اور گرمی کے استعارے غالب کی تندہی فکر کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں۔ غالب کی شخصیت میں سرکشی، بغاوت، توانائی اور چھا جانے کا عنصر نمایاں تھا۔ ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری کی رائے کے مطابق:

”غالب کی ان عناصر سے وابستگی ان کی طبیعت کی تندہی، سرکشی اور بے باکی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ وہ کسی بھی ایسی شے یا مظہر کو قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے، جس میں محض دیدہ زیبی، نرمی اور دلا سائی ہو، وہ سر جوش، تندہی اور بے باکی نہ ہو جو ہمارے تسلیم شدہ مفروضات کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے۔ وہ ان کے گوارا، ہلکے پھلکے اور سریع الاثر پہلوؤں سے مطمئن اور آسودہ نہیں ہوتے بلکہ ایک طرح کے کس نل، شرر افشانی اور اضطراب و ہيجان کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔۔۔۔۔“ ۳۲۱

غالب کے ابتدائی دورِ کلام میں آتش، شعلہ، برق، شرر اور اسی نوع کے دیگر تلامزات کا ذکر کثرت سے ملتا ہے جو گرمی فکر سے ان کی خصوصی رغبت کا غماز ہے۔ غالب کو اپنے ایرانی النسل ہونے پر ناز تھا اور زرتشتی عقائد میں آتش پرستی اور ”آگ“ کو تکوین کے عمل کا لازمی حصہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ بقول اسلوب احمد انصاری:

”یہ قیاس کرنا شاید غلط نہ ہوگا کہ آتش سے غالب کی یہ دلچسپی ان کے تحت الشعور میں موجود

ایرانی روایت کی وجہ سے ہوگی جس میں آگ کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔“ ۳۲۲

بہر حال غالب کے مختصر سے دیوان میں آگ، روشنی اور گرمی کے استعاروں کی مسلسل تکرار اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ غالب کے مخصوص نظام فکر میں کلیدی الفاظ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان استعاروں کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ اشعار کی ایک طویل فہرست ترتیب دی جاسکتی ہے۔ اس سلسلے میں منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے:

رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے  
انجمنِ بے شمع ہے گر برقِ خرمن میں نہیں ۳۲۳  
غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس  
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم ۳۲۴  
لوگوں کو ہے خورشیدِ جہاں تاب کا دھوکا  
ہر روز دکھاتا ہوں میں اک دایغِ نہاں اور ۳۲۵

چھوڑا مہِ نخشَب کی طرح دستِ قضا نے  
 خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا ۲۲۶  
 آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا  
 ہر کوئی در ماندگی میں نالے سے ناچار ہے ۲۲۷  
 بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا  
 مَوئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا ۲۲۸  
 دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا  
 آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا ۲۲۹  
 سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی  
 عبادتِ برق کی کرتا ہوں اور افسوسِ حاصل کا ۲۳۰  
 شب کہ برق سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا  
 فعلہٗ جوالہ ہر ☆ اک حلقہٗ گرداب تھا ۲۳۱  
 رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا  
 جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا ۲۳۲  
 یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل!  
 گرمیِ بزم ہے اک قصِ شرر ہونے تک ۲۳۳  
 جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں  
 ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے ۲۳۴  
 رخِ نگار سے ہے سوزِ جاودانی شمع  
 ہوئی ہے آتشِ گل ، آبِ زندگانی شمع ۲۳۵  
 سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسد  
 پاس مجھ آتشِ بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے ۲۳۶  
 ہے صاعقہ و شعلہ و سیلاب کا عالم  
 آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے ۲۳۷  
 نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد  
 ہے چراغاںِ خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے ۲۳۸

ہے ننگِ سینہ دل ، اگر آتش کدہ نہ ہو  
 ہے عارِ دل نفس ، اگر آذر فشاں نہیں ۲۳۹  
 اک شرر دل میں ہے اس سے کوئی گھبرائے گا کیا  
 آگ مطلوب ہے ہم کو ، جو ہوا کہتے ہیں ۲۴۰  
 عشق پر زور نہیں ، ہے یہ وہ آتش غالب  
 کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے ۲۴۱  
 عجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بدخو ہوگا  
 نبضِ خس سے تپشِ شعلہ سوزاں سمجھا ۲۴۲  
 نہ شعلے میں یہ کرشمہ ، نہ برق میں یہ ادا  
 کوئی بتاؤ کہ وہ شوخ تند ٹو کیا ہے؟ ۲۴۳  
 میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بار ہا  
 میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا ۲۴۴  
 وہ آکے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے  
 ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے ۲۴۵

### آئینہ:

غالب کے مرغوب استعاروں میں لفظ ”آئینہ“ کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ دیگر کلیدی الفاظ و تراکیب کی بہ نسبت غالب نے اس لفظ کا استعمال سب سے زیادہ کیا ہے۔ ان کا اجتہادی کارنامہ یہ ہے کہ ہر جگہ انہوں نے اس لفظ سے نئے معنی اختراع کیے ہیں۔ شانِ الحقِ حق کی رائے کے مطابق:

”آئینے کی مختلف صفات کی نسبت سے غالب نے اس لفظ کو مختلف معنی میں اس طرح

استعمال کیا ہے کہ یہ نہ صرف استعارہ بلکہ لغت بن گیا ہے۔“ ۲۴۶

یہ بڑا بڑا معنی استعارہ ہے جو ایک طرف ان کی البیات سے تعلق رکھتا ہے یعنی یہ نظریہ کہ ہستی حقیقت اصلی کا ایک پرتو ہے نہ کہ اصل حقیقت یا قائم بالذات وجود۔ دوسری طرف لڑکپن کی نزکیت سے کہ آئینے کی بھرمار ابتدائی کلام میں زیادہ ملتی ہے، بعد میں کم ہو گئی ہے۔ اس میں کچھ بیدل کی پیروی کو بھی دخل ہے کیونکہ فارسی شعرا میں آئینے کا بے تحاشا استعمال جیسا بیدل کے ہاں ملتا ہے، دوسرے شعرا کے ہاں اس کا عشرِ عشر بھی نہیں۔ ۲۴۷

غالب نے لفظ آئینہ کے تال میل سے بے شمار تراکیب وضع کی ہیں؛ مثلاً آئینہ دار، آئینہ داری، آئینہ خانہ، آئینہ ساز، آئینہ دل، تپشِ آئینہ، کشورِ آئینہ، رخِ آئینہ، شمعِ آئینہ، آبِ آئینہ، گرمیِ آئینہ،

خاکستر آئینہ، نوائے آئینہ، آئینہ دیوار، آئینہ بہاد بہاری، آئینہ انتظار، آئینہ تماشال، آئینہ تصویر نما وغیرہ۔  
ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری غالب کی لفظ آئینہ سے دلچسپی کو کلاسیکی فارسی تلمیحات سے استفادے اور اسلامی فکر کے سرچشموں سے مستفیض ہونے کو قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”دل کے لیے آئینے کا امیج غالب کے کام میں مختلف سیاق و سباق میں بہ کثرت استعمال کیا گیا ہے۔ یہ ان کے ہاں کلیدی الفاظ میں سے ایک ہے اور اس سے ان کی بلقی رفیت اور رجحان کا پتہ چلتا ہے۔ آئینہ اور عکس لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں کہ عکس آئینے ہی میں پڑتا ہے...  
محمی الدین ابن عربی کے ہاں بھی یہ دونوں پیکر مستعمل ہوئے ہیں اور یکہم محب نہیں کہ غالب کی شاعری میں جو گہری معنویت مستتر ہے وہ ان کے فکری مزاج کے علاوہ اسلامی فکر سے مستعار ان علامت میں دلچسپی سے پیدا ہوئی ہو کہ غالب متداول علوم سے کما حقہ واقفیت رکھتے تھے۔“ ۳۴۸

اس کلیدی لفظ ”آئینہ“ پر مبنی اشعار کی جذبتیں ملاحظہ کیجیے:

مدعا ، محو تماشا ئے شکستِ دل ہے  
آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے  
شور تماشال ہے کس رشکِ چمن کا یارب  
آئینہ بیضہ بلبلی نظر آتا ہے مجھے  
حیرتِ آئینہ انجام جنوں ہوں جوں شمع  
کس قدر داغِ جگر شعلہ اٹھاتا ہے مجھے  
حیرتِ فکرِ سخن سازِ سلامت ہے اسد  
دل پس زانوے آئینہ بٹھاتا ہے مجھے ۳۴۹  
یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز  
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا ۳۵۰  
لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی  
چمن زنگار ہے آئینہ بادِ بہاری کا ۳۵۱  
خود آرا وحشتِ چشمِ پری سے شب وہ بدخو تھا  
کہ موم آئینہ تماشال کو تعویذِ بازو تھا ۳۵۲  
سیماب پشتِ گرمی آئینہ دے ہے ہم  
حیراں کیے ہوئے ہیں دل بے قرار کے ۳۵۳  
دیر و حرم آئینہ تکرارِ تمنا  
واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں ۳۵۴



ہوئے سیرِ گل آئینہ بے مہرِ قاتل  
 کہ اندازِ بنوں غلطیدنِ بسمل پسند آیا ۳۵۵  
 اپنے کو دیکھتا نہیں ، ذوقِ ستم تو دیکھ  
 آئینہ تاکہ دیدہِ نچیر سے نہ ہو ۳۵۶  
 دیدہ تا دل یک آئینہ چراغاں، کس نے  
 خلوتِ ناز پہ پیرایہِ محمل باندھا  
 سبہ و اماندگی شوق و تماشا منظور!  
 جادہ پر زیورِ صد آئینہ منزل باندھا ۳۵۷  
 سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں نہ کیوں ہوں  
 بیٹھا ہے بتِ آئینہ سیما مرے آگے ۳۵۸  
 سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا  
 روبرو کوئی بتِ آئینہ سیما نہ ہوا ۳۵۹  
 بے خبر مت کہہ ہمیں بے درد! خود بینی سے پوچھ  
 قلزمِ ذوقِ نظر میں آئینہ پایاب تھا ۳۶۰  
 تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری  
 تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں ۳۶۱  
 آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز  
 پیشِ نظر ہے آئینہ دائمِ نقاب میں ۳۶۲  
 حیرتِ فکرِ سخن سازِ سلامت ہے اسد  
 دل پس زانوے آئینہ بٹھاتا ہے مجھے ۳۶۳  
 کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی  
 آئینہ دار بن گئی حیرتِ نقشِ پا کہ یوں ۳۶۴  
 گردشِ ساغرِ صد جلوہ رنگیں تجھ سے  
 آئینہ داری یک دیدہ حیراں مجھ سے ۳۶۵  
 از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ  
 طوطی کو شش جہت کے مقابل ہے آئینہ ۳۶۶

## نگہ رزگاہ / نظر:

بڑا شاعر جن مضامین، استعاروں یا پیلروں کو بار بار، تاہم اس کی مانتی کلمات میں اہم حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ تکرار اس بے اواف یکسانیت اور تکرار و تکرار میں سے اولیٰ مانتی نہیں ہوتی، (شمار) ترقی پسند شاعری میں پائی جاتی ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ مانتی انہماک مختلف یاقی، باقی میں مختلف اہمیت اختیار کرنا جاتا ہے اور شاعر کا وجدانی تاکید یا اشیاء بھی بدلتے رہتے ہیں باعث قننی کی شے ت پیدا ہوتی جاتی ہے۔ ۳۶۷

نگہ یا نگاہ کو غالب کے ایسے ہی کلیدی الفاظ میں شمار کیا جاسکتا ہے کیونکہ انہوں نے جا بجا نگاہ اور مرثاں اور نگہ کو اپنے منفرد خیالات کے ابلاغ کے لیے استعمال کیا ہے اور اس لفظ کو اکثر روایتی معنوں سے ہٹ کر بڑے لطیف انداز میں برتا ہے۔ اس سلسلے میں درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار  
جو مری کوتاہی قسمت سے مرثاں ہو گئیں ۳۶۸  
بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی  
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے ۳۶۹  
شکن زلفِ عنبریں کیوں ہے  
نگہ چشمِ سرمہ سا کیا ہے؟ ۳۷۰  
نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد  
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے ۳۷۱  
ناکامی نگاہ ہے برقِ نظارہ سوز  
تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی ۳۷۲  
خوشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے  
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے ۳۷۳  
ابھرا ہوا نقاب میں ہے ان کے ایک تار  
مرتا ہوں میں کہ یہ نہ کسی کی نگاہ ہو ۳۷۴  
مجاہد کیا ہے، نہیں ضامن، ادھر دیکھ  
شہیدانِ نگہ کا خوں بہا کیا ۳۷۵  
دیکھو مجھے جو دیدہ عبرت نگاہ ہو  
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے ۳۷۶

تُو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز  
 میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا ۳۷۷  
 جلوہ از بسکہ تقاضائے نگہ کرتا ہے  
 جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا ۳۷۸  
 نگاہ بے محابا چاہتا ہوں  
 تغافل ہائے تمکین آزما کیا ۳۷۹  
 وا کر دیے ہیں شوق نے بند نقابِ حسن  
 غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا ۳۸۰  
 مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں، کہ ہے  
 پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا ۳۸۱  
 درخورِ عرض نہیں جوہر بیداد کو جا  
 نگہ ناز ہے سرے سے خفا میرے بعد ۳۸۲  
 ابرو سے ہے کیا اس نگہ ناز کو پیوند  
 ہے تیر مقرر مگر اس کی ہے کہاں اور ۳۸۳  
 مت مردکِ دیدہ میں سمجھو یہ نگاہیں  
 ہیں جمع سویدائے دلِ چشم میں آہیں ۳۸۴  
 دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی  
 دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی  
 نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا  
 مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر گئی ۳۸۵  
 دیدارِ بادہ ، حوصلہ ساقی ، نگاہ مست  
 بزمِ خیالِ میکدہ بے خروش ہے ۳۸۶  
 وہ نیشتر سہی پر دل میں جب اتر جاوے  
 نگاہ ناز کو پھر کیوں نہ آشنا کہیے ۳۸۷  
 کرنے گئے تھے اُس سے تغافل کا ہم گلہ  
 کی ایک ہی نگاہ کہ بس خاک ہو گئے ۳۸۸  
 تکلف برطرف ہے جانتاں تر لطفِ بدخویاں  
 نگاہ بے حجاب ناز تیغِ تیز عریاں ہے ۳۸۹

حسرت نے لا رکھا تری بزم خیال میں  
گلدستہ نگاہ ، سویدا کہیں جسے ۳۹۰

اندیشہ:

محمد عرفان طرزِ غالب کی بابت لکھتے ہیں:

”غالب کا فکر اپنے مزاج اور طبیعت کے لحاظ سے میٹافزیکل کنسیٹ (Meta Physical

Conciat) اور انفرادی تصورات (Personal Mythology) سے قریب تر ہے۔ اسی لیے

غالب کے اشعار کے مطالب مستور (Esoteric) ہوتے ہیں اور ان کے الفاظ بھی اصطلاحی

ہوتے ہیں۔ اصطلاح کا مطلب ہی مخصوص زبان (Personal Idiom) سے ہے۔ اگر ایسا نہ

ہوتا تو اس کی ضرورت نہ پڑتی کہ ناقدین اور شارحین ان کے کلام کی شرمیں تیار کریں۔۔۔“ ۳۹۱

غالب کے کلیدی الفاظ کی جب تک تفہیم نہ کی جائے ”گنجینہ معنی کا طلسم“ نہیں کھل سکتا۔ یہی وجہ

ہے کہ غالب کی شاعری ان کے اپنے زمانے میں ایک معمہ بنی رہی اور آج بھی غالب کی مشکل پسندی موضوع تنقید بنی ہوئی ہے اور تفہیم کلامِ غالب کے لیے شرحیں لکھی جا رہی ہیں اور لکھی جاتی رہیں گی۔

غالب کی قوتِ تخیل بہت مضبوط تھی۔ وہ عام فہم شاعری کے حق میں نہ تھے اسی لیے وہ الفاظ کو ان

کی صاف اور سادہ شکل میں نہیں برتتے بلکہ بعض اوقات الفاظ کو بطور اصطلاح یا بطور قول محال برتتے

ہیں اور الفاظ کے لغوی معنوں کی بجائے اصطلاحی اور مرادی معنوں پر زور دیتے ہیں۔ لفظ ”اندیشہ“ کلامِ غالب

میں ایک ایسا کلیدی لفظ ہے جسے بطور اصطلاح استعمال کیا گیا ہے۔ محمد عرفان کی رائے کے مطابق:

”غالب کا فکر اور شعرا کے فکر سے مختلف تھا، اس لیے انھوں نے اس کا نام اندیشہ رکھا۔ غالب

نے جا بجا لفظ اندیشہ کو اصطلاحاً استعمال کیا ہے۔ فکرِ غالب کا نام اندیشہ ہے انھوں نے اس لفظ کو اور

تصورات سے بھی تعبیر کیا ہے لیکن پس منظر میں غالب کے یہاں اس کا صریح احساس ہے کہ ان

کا فکر جداگانہ ہے۔“ ۳۹۲

اسی رائے کے تناظر میں درج ذیل اشعار دیکھیے:

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں

کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۳۹۳

نازشِ ایامِ خاکستر نشینی کیا کہوں

پہاویں اندیشہ وقفِ بسترِ سنجاب تھا ۳۹۴

تُو اور آرائشِ خُمِ کاگل

میں اور اندیشہ ہائے دورِ دراز ۳۹۵

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے  
 آگینہ تندئی صہبا سے پکھلا جائے ہے ۳۹۶  
 نہ لائی شوخی اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی  
 کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے ۳۹۷

### حیرت:

حیرت، تحیر، حیرت کدہ اور حیرانی جیسے کلیدی الفاظ بیشتر آئینے کی نسبت سے باندھے گئے ہیں۔  
 مضامین حیرت کی فراوانی غالب کی فلسفہ تصوف سے دلچسپی کی طرف ایک اشارہ ہے۔ درج ذیل اشعار  
 میں مضامین کا تنوع ملاحظہ کیجیے:

سادگی یک خیال شوخی صد رنگ نقش  
 حیرتِ آئینہ ہے جیبِ تامل ہنوز ۳۹۸  
 حیرت آئینہ انجام جنوں ہوں جوں شمع  
 کس قدر داغِ جگر شعلہ اٹھاتا ہے مجھے  
 میں ہوں اور حیرتِ جاوید مگر ذوقِ خیال  
 بہ فسوںِ نگہِ ناز ستاتا ہے مجھے  
 حیرت فکرِ سخن ساز سلامت ہے اسد  
 دل پسِ زانوے آئینہ بٹھاتا ہے مجھے ۳۹۹  
 تحیر ہے گریباں گیر ذوقِ جلوہ پیرائی  
 ملی ہے جوہرِ آئینہ کو جوں بخینہ گیرائی ۴۰۰  
 تماشا تماشا ہا اقبال تمنا ہا!  
 عجزِ عرقِ شرے اے آئینہ حیرانی ۴۰۱  
 اہلِ بینش نے بہ حیرت کدہ شوخی ناز  
 جوہرِ آئینہ کو طوطی بسمل باندھا ۴۰۲  
 کس کا سراغِ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا  
 آئینہ فرشِ شش جہتِ انتظار ہے ۴۰۳  
 کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی  
 آئینہ دار بن گئی حیرتِ نقشِ پا کہ یوں ۴۰۴

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے  
 آئینہ داری یک دیدۂ حیراں مجھ سے ۳۰۵  
 اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے  
 حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں ۳۰۶  
 مری ہستی فضائے حیرت آباد تمنا ہے  
 جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے ۳۰۷  
 دائے دیوانگی شوق کہ ہر دم مجھ کو  
 آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا ۳۰۸  
 حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں  
 مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں ۳۰۹  
 صفائے حیرت آئینہ ہے سامانِ رنگ آخر  
 تغیر آبِ برجا ماندہ کا پاتا ہے رنگ آخر ۳۱۰

ساز:

لفظ ”ساز“ غالب کی شاعری میں ذو معنویت کا حامل ہے۔ شعر میں معنوی وسعت پیدا کرنے کے لیے وہ اس لفظ کا تناظر تبدیل کر کے بار بار استعمال کرتے ہیں۔ بقول اسلوب احمد انصاری:  
 ”ساز کا لفظ غالب کے ہاں نہ صرف اکثر آیا ہے بلکہ بالعموم ایک کلیدی علامت کا درجہ رکھتا ہے اور اس کا تعلق آواز سے ہے۔“ ۳۱۱

محرم نہیں ہے تُو ہی نوا ہائے راز کا  
 یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا ۳۱۲  
 نے گلِ نغمہ ہوں ، نہ پردۂ ساز  
 میں ہوں اپنی شکست کی آواز ۳۱۳  
 دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر  
 ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا ۳۱۴  
 جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع  
 کیا وہ صدا سائی ہے چنگ و رباب میں ۳۱۵  
 واں ہجومِ نغمہ ہائے سازِ عشرت تھا اسد  
 ناخنِ غم یاں سرِ تارِ نفس مضرب تھا ۳۱۶



نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانے  
 بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن ۵۱۷  
 سازِ یک ذرہ نہیں فیضِ چمن سے بے کار  
 سایہ لالہ بے داغ سودائے بہار ۵۱۸  
 پیکرِ عشاق سازِ طالعِ ناساز ہے  
 نالہ گویا گردشِ ستارہ کی آواز ہے ۵۱۹  
 ہوں سراپا سازِ آہنگِ شکایت کچھ نہ پوچھ  
 ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے ۵۲۰  
 ہر رنگِ سوزِ پردہ یک ساز ہے مجھے  
 بالِ سمندر ، آئینہ ناز ہے مجھے ۵۲۱

الغرض لفظ ”ساز“ غالب کے تلازماتِ خیال میں رنگ بدل بدل کر ظاہر ہوتا اور معنی آفرینی کا سبب بنتا ہے۔

آب:

غالب کا کمالِ سخن گوئی یہ ہے کہ وہ ایک سادہ اور سامنے کے لفظ یا ترکیب کو کلیدی لفظ کا درجہ دے کر اسے اپنے مخصوص خیالات کے ابلاغ کا وسیلہ بناتے ہیں۔ ایسے الفاظ کلامِ غالب میں مکرر اور بار بار استعمال ہوتے ہیں اور ہر بار نہ صرف شاعر کی ذہنی کیفیت کی آئینہ داری کرتے ہیں بلکہ معنی آفرینی اور غزل کی مجموعی فضا پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ مثلاً درج ذیل غزل میں ”آب“ کی رعایت سے استعاروں کی کارفرمائی ملاحظہ کیجیے:

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرہ ابرِ آب تھا  
 شعلہ جوالہ ہر اک حلقہ گرداب تھا  
 داں کرم کو عذرِ بارش تھا عنانِ گیرِ خرام  
 گرے سے یاں پنبہِ بالِش کفِ سیلاب تھا  
 جلوہ گل نے کیا تھا داں چراغاں آب ہو  
 یاں رواں مژگانِ چشم تر سے خونِ ناب تھا ۵۲۲  
 لفظ ”آب“ پر مبنی درج ذیل اشعار میں معنی کا تنوع ملاحظہ کیجیے:  
 مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاطِ آہنگ ہے  
 خانہ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا ۵۲۳

دریائے معاصی تنگ آبی سے ہوا خشک  
 میرا سر دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا ۵۱۲  
 جس قدر روح نباتی ہے جگر تشنہ ناز  
 دے ہے تسکین بہ دم آب بقا موج شراب ۵۱۵  
 صفائے حیرت آئینہ ہے سامانِ رنگ آخر  
 تیر آب بر جا ماندہ کا پاتا ہے رنگ آخر ۵۱۶  
 رکھتا پھروں ہوں خرقہ و سجادہ رہن سے  
 مدت ہوئی ہے دعوتِ آب و ہوا کیے ۵۱۷  
 جلوہ زارِ آتش و دوزخ ہمارا دل سہی  
 فتنہ شورِ قیامت کس کی آب و گل میں ہے ۵۱۸  
 کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سستی آزادی  
 ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصتِ روانی کی ۵۱۹  
 کرے ہے قتل لگاؤٹ میں تیرا رو دنیا  
 تری طرح کوئی تیغِ نگہ کو آب تو دے ۵۲۰  
 چھڑکے ہے شبنم آئینہ برگِ گل پہ آب  
 اے عندلیب! وقتِ وداع بہار ہے ۵۲۱

تمنا:

غالب کے فکروں میں تمنا، ذوق و شوق، دائمی اضطراب اور آرزو مندی کے مضامین بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے اپنے مقالے ”تمنا کا دوسرا قدم اور غالب“ میں قارئین کی توجہ اس امر کی طرف مبذول کی ہے کہ لفظ ”تمنا“ غالب کے مفکرانہ ذہن کی کلید ہے اور اپنے کلام میں انہوں نے اس لفظ کی تکرار بطور استعارہ کی ہے۔ گویا علامہ اقبال سے پہلے غالب زندگی اور عمل کا اصل محرک تمنا اور آرزو قرار دے چکے تھے۔ ۵۲۲

غالب کے نزدیک تمنا کی کوئی منزل اور آخری حد مقرر نہیں۔ تمنا خوب سے خوب تر کی تلاش میں آگے ہی آگے بدستی رہتی ہے، یہاں پیچھے ہٹنے کا کوئی سوال نہیں۔ تمنا کا فریب بھی تمام نہیں ہوتا۔ شوق کی کوئی منزل نہیں ہوتی اسی لیے ڈاکٹر فرمان فتح پوری لفظ تمنا کی تکرار کو بطور استعارہ فائدہ آٹار ہٹا کر پیش

نیتہ طلبا کی میں ”کس کے“ کی بجائے ”کس کی“ ہے۔

کرتے ہیں۔ ۲۳۳

کلام غالب میں اس کلیدی لفظ سے متعلق خیالات کی رزگارنگی درج ذیل اشعار میں دیکھیے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب  
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا ۲۳۴  
دیر و حرم آئینہ تکرارِ تمنا  
واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں ۲۳۵  
ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا  
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے ۲۳۶  
خیالِ مرگ کب تسکینِ دلِ آزرده کو بخشے  
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی ۲۳۷  
عشرتِ پارہٴ دل ، زخمِ تمنا کھانا  
لذتِ ریشِ جگر ، غرقِ نمکداں ہونا  
عشرتِ قتلِ گہ اہلِ تمنا مت پوچھ  
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا ۲۳۸  
گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا  
عُمر میں محو ہوا اضطرابِ دریا کا ۲۳۹

شوق:

نہ بندھے تشنگیِ شوق کے مضمون غالب  
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا ۲۴۰  
سادگی ہائے تمنا ، یعنی  
پھر وہ نیرنگِ نظر یاد آیا ۲۴۱  
شوق ہے سماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز  
ذرہ صحرا دستِ گاہ و قطرہ دریا آشنا ۲۴۲  
بخشے ہے جلوۂ گلِ ذوقِ تماشا غالب  
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا ۲۴۳  
نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ  
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ ۲۴۴

نادان ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہو غالب  
 قسمت میں ہے مرنے کی تمنا کوئی دن اور ۴۴۵  
 گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت ، دعا نہ مانگ  
 یعنی بغیر یک دل بے مدعا نہ مانگ ۴۴۶  
 تماشا! کہ اے محو آئینہ داری  
 تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں ۴۴۷  
 نہ ستائش کی تمنا ، نہ صلے کی پروا  
 گر نہیں ہے مرے اشعار میں معنی نہ سہی ۴۴۸  
 طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت، کیا کروں  
 آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے ۴۴۹  
 سرِ بر ہوئی نہ وعدہ صبر آزما سے عمر  
 فرصت کہاں کہ تیری تمنا کرے کوئی ۵۵۰  
 پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا  
 افسونِ انتظار ، تمنا کہیں جسے ۵۵۱

### تحریر، قلم اور کاغذ:

این میری شمل اپنے ایک مضمون میں غالب کی شاعری کو فنِ خطاطی سے منسلک کرتے ہوئے  
 اس امر کی طرف توجہ دلاتی ہیں کہ کلامِ غالب میں فنِ تحریر، کتابت اور خطوط سے لیے ہوئے استعاروں  
 اور پیکروں کی تعداد قابلِ لحاظ ہے۔ یہ روایت ادب میں بہت پرانی ہے۔ دورِ جاہلیت کے عربی شعرا بھی  
 اس نوع کے استعاروں اور تشبیہوں سے کام لیتے رہے ہیں لیکن غالب خطاطی سے مستعار پیکروں کے  
 اعتبار سے اس روایت کے بالکل آخری سرے پر کھڑے ہیں کیونکہ اس سے پہلے کسی شاعر نے اس طرح  
 کے شعر سے دیوان شروع کرنے کی ہمت نہیں کی:

نقشِ فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا

کاغذی ہے پیراہن ہر پیکرِ تصویر کا ۴۵۲

فارسی شاعری سے قطع نظر غالب کا اردو کلام بھی کاغذ، قلم اور تحریر سے متعلقہ مضامین سے پر ہے۔

مزید یہ کہ ان کلیدی الفاظ سے متعلق اشعار گنجینہ معنی کا طلسم بھی ہیں۔ چند اشعار دیکھیے:

بہشِ نسوں میں ”کہ“ کی جگہ ”کر“ چھپا ہے۔ نسخہ نظامی میں ”کہ“ ہے۔

ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسمِ ثواب سے  
 ٹیڑھا لگا ہے قلمِ سرنوشت کو ۲۵۲  
 قضا نے تھا مجھے چاہا ، خرابِ بادۂ الفت  
 فقط ”خراب“ لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے ۲۵۳  
 کہتے ہو کیا لکھا ہے تری سرنوشت میں  
 گویا جبیں پہ سجدۂ بت کا نشان نہیں ۲۵۴  
 سیاہی جیسے گر جائے دمِ تحریر کاغذ پر  
 مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی ۲۵۵  
 خطِ عارض سے لکھا ہے زلف کو الفت نے عہد  
 یک قلم منظور ہے جو کچھ پریشانی کرے ۲۵۶  
 آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں  
 غالب صریحِ خامہ نوائے سروش ہے ۲۵۷  
 لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم  
 تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت ۲۵۸  
 لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں  
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے ۲۵۹  
 حالِ دل لکھوں کب تک ، جاؤں ان کو دکھلاؤں  
 انگلیاں فگار اپنی ، خامہ خوں چکاں اپنا ۲۶۰  
 یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحہٴ دشت  
 نقشِ پا میں ہے تبِ گریٰ رفتار ہنوز ۲۶۱  
 کھلے گا کس طرح مضمون مرے مکتوب کا یارب  
 قسم کھائی ہے اُس کافر نے کاغذ کے جلانے کی ۲۶۲  
 آنکھ کی تصویر سرنامے پہ کھینچی ہے کہ تا  
 تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرتِ دیدار ہے ۲۶۳  
 مگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو ہم سے لکھوائے  
 ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے ۲۶۴  
 یہ جانتا ہوں کہ تُو اور پانچ مکتوب  
 مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا ۲۶۵

ایک جا حرفِ وفا لکھتا تھا سو بھی مٹ گیا  
 ظاہر کاغذ ترے خط کا غلط بردار ہے ۳۶۷  
 خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو  
 ہم تو عاشق ہیں تمہارے نام کے ۳۶۸  
 فنا تعلیم درسِ بے خودی ہوں اس زمانے سے  
 کہ مجنوں لام، الف لکھتا تھا دیوارِ دبستاں پر ۳۶۹  
 قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں  
 میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں ۳۷۰  
 بہ رنگِ کاغذِ آتش زدہ، نیرنگِ بے تابی  
 ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر ۳۷۱

متحرک استعارے اور حرکی پیکر:

غالب طبعاً مشکل پسند اور زندگی کی پُر خار راہوں کو دیکھ کر خوش ہونے والوں میں سے تھے۔ وہ  
 زندگی کے ہنگاموں سے نمٹنے کے لیے ہمیشہ سینہ سپر رہے۔ انھیں ”سعی لا حاصل“ میں بھی لذت محسوس  
 ہوتی تھی۔ ان کا دل عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا تھا اور یہ سب اس لیے کہ ان کا بنیادی فلسفہ زیست  
 حرکت، عمل اور خارِ اشگافی سے عبارت تھا۔ ان کے گھر کی رونق ایک ہنگامے پہ موقوف تھی۔ درج ذیل  
 اشعار دیکھیے:

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں  
 جی خوش ہوا ہے راہ کو پُر خار دیکھ کر ۳۷۲  
 کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے غالب  
 اک آبلہ پا وادی پُر خار میں آوے ۳۷۳  
 میں اور اک آفت کا ٹکڑا یہ دل وحشی کہ ہے  
 عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا ۳۷۴  
 ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق  
 نوحہ غم ہی سہی، نغمہ شادی نہ سہی ۳۷۵

غالب کی شاعری میں ہمیں بے شمار ایسے استعارے اور حرکی پیکر دیکھنے کو ملتے ہیں جو ان کی  
 مردانگی، تحرک پسندی اور سعی پیہم کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان کا تخلیقی اضطراب انہیں پل بھر کے لیے  
 بھی چین سے نہیں بیٹھنے دیتا۔ غالب کے متحرک کلیدی استعاروں کی فہرست ترتیب دی جائے تو ہمیں



دشت نوردی، وحشت، بیاباں نوردی، صحرا نوردی، طوفانِ حوادث، نشاطِ کار، جوشِ جنوں اور موجِ جیسے الفاظ کی تکرار کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں ”غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات“ میں رقم طراز ہیں:

”متحرک تصورات اور علامتی پیکر غالب کے اردو دیوان اور فارسی کلیات میں بکھرے پڑے ہیں۔ اگر کوئی تجزیہ کرنے بیٹھے تو اس کا سارا کلام متحرک علامتوں اور پیکروں کی داستان معلوم ہوتا ہے جنہیں طرح طرح سے پیش کیا گیا ہے۔ یہی ”گنجینہ معنی کا لکسم“ ہے جس کی طرف اس نے اشارہ کیا ہے۔ اس کی کارگاہ خیال میں متحرک تصاویر ہمیں قدم قدم پر نظر آتی ہیں جو زندگی کی حرکت و عمل کی غمازی کرتی ہیں۔ کہیں سکونِ طلبی نہیں ملے گی۔“ ۷۶

درج ذیل اشعار دیکھیے جو ان کے متحرک خیالات اور دائمی اضطراب کی غمازی کرتے ہیں:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے  
عرش سے پرے ہوتا کاشکے مکاں اپنا ۷۷  
ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب!  
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا ۷۸  
اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کہ بعدِ مرگ  
ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں ۷۹  
یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا  
جادہ، اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا ۸۰  
بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتشِ زیرِ پا  
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا ۸۱  
احباب چارہ سازیِ وحشت نہ کر سکے  
زنداں میں بھی خیالِ بیاباں نورد تھا ۸۲  
خیالِ مرگ کب تسکینِ دلِ آزرده کو بخشے  
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی ۸۳  
اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب  
لطمہ موجِ کم از سیلی استاد نہیں ۸۴  
ہوں کو ہے نشاطِ کار کیا کیا  
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا ۸۵

جوڑ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد  
 صحرا ہماری آنکھ میں یک مشت خاک ہے ۵۸۶  
 شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں  
 جاہ ، غیر از نگہ دیدہ تصویر نہیں ۵۸۷  
 ستانہ طے کروں ہوں رہ وادی خیال  
 تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے ۵۸۸  
 مانع دشت نوروی کوئی تدبیر نہیں  
 ایک چکر ہے مرے پاؤں میں ، زنجیر نہیں ۵۸۹  
 ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے  
 میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے ۵۹۰  
 بس ہجوم نامیدی خاک میں مل جائے گی  
 یہ جواک لذت ہماری سعی بے حاصل میں ہے ۵۹۱  
 نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا  
 حباب موجہ رفتار ہے نقش قدم میرا ۵۹۲  
 خوں ہو کے جگر آنکھ سے پکا نہیں اے مرگ  
 رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے ۵۹۳  
 غالب کے متحرک استعاروں میں لفظ ”موج“ اور ”سیلاب“ غور طلب ہیں۔ یہ علامات ان کے  
 متحرک رجحان کی نمائندگی کرتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر یوسف حسین خاں:

”غالب نے اپنے کلام میں موج اور سیلاب کے علامتی پیکروں کو بار بار استعمال کیا ہے جس  
 سے اس کے متحرک رجحان کی وضاحت ہوتی ہے... موج مستی، حرکت اور اضطراب کی نشانی  
 ہے... لفظ موج کی کثرت غالب کے متحرک ذہن کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ان ترکیبوں سے  
 جو ناماتی استعارے اور پیکر ہیں یہ بات مزید واضح ہو جاتی ہے کہ موج کی حرکت سے اس کے  
 شاعرانہ مزاج کو خاص مناسبت تھی۔“ ۵۹۴

غالب نے ”موج“ کی نسبت سے جو تراکیب تراشی ہیں ان میں موج گل، موج شراب، موج مے،  
 موج صبا، موج سراب، موج شفق، موج خون، موج خونِ نیک، موج خرام یار، موج رنگ، موج بہار،  
 موجہ رفتار، موج محیط بے خودی، موج نگہ، موج گریہ، موج گہر، موج گرداب حیا، موج دودہ شعلہ  
 آواز، موج بوریا، موج رم آہو، موجہ ریگ، موجہ سبزہ نوخیز، موج تپش جنوں وغیرہ یہ سب تراکیب  
 بجائے خود موج کی طرح متحرک ہیں اور... موج کی بے تابی اور بے تعینی غالب کے تغزل کی رمز نگاری

کے لیے بھی سازگار ہے۔ ۴۹۵

”موج“ کا متحرک کلیدی استعارہ درج ذیل اشعار میں دیکھیے:

- نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا  
 حبابِ موجہٗ رفتار ہے نقشِ قدم میرا  
 محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے  
 کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا ۴۹۶
- موجِ سراپِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال  
 ہر ذرہ مثلِ جوہر تیغِ آبِ دار تھا ۴۹۷
- نفسِ موجِ محیطِ بے خودی ہے  
 تغافلِ ہائے ساقی کا گلا کیا ۴۹۸
- موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے  
 آستانِ یار سے اٹھ جائیں کیا ۴۹۹
- ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق  
 لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر ۵۰۰
- شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج  
 گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجہٗ دریا نمک ۵۰۱
- دامِ ہر موجِ میں ہے حلقہٗ صد کام نہنگ  
 دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک ۵۰۲
- جو تھا سو موجِ رنگ کے دھوکے میں مر گیا  
 اے وائے نالہٗ لبِ خونیں نوائے گل ۵۰۳
- لے گئی ساقی کی نخوتِ قلزمِ آشامی مری  
 موجِ مے کی آج رگ، مینا کی گردن میں نہیں ۵۰۴
- ہے مشتمل نمودِ صور پر وجودِ بحر  
 یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں ۵۰۵
- اہلِ بنش کو ہے طوفانِ حوادثِ مکتب  
 لطمہٗ موج، کم از سیلی استاد نہیں ۵۰۶
- گر تیرے دل میں ہو خیالِ وصل میں شوق کا زوال  
 موجِ محیطِ آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں ۵۰۷

نہ اتنا بڑش تیغِ جفا پر ناز فرماؤ  
 مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی ۵۰۸  
 دیکھو تو دل فریبی اندازِ نقشِ پا  
 موجِ خرام یار بھی کیا گلِ کتر کئی ۵۰۹  
 کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا ستمِ آزادی  
 ہوئی زنجیرِ موجِ آب کو فرصتِ ردائی کی ۵۱۰  
 ہے موجزن اک تلزمِ خوں کاش یہی ہو  
 آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے ۵۱۱  
 ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے  
 کہ شیشہ نازک و صہبائے آگینہ گداز ۵۱۲

غالب کی بارہ اشعار پر مشتمل غزل میں ردیف ”موجِ شراب“ کے علامتی پیکر کو بڑی خوبی سے برتا گیا ہے۔ مثلاً:

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سو  
 موجِ گل، موجِ شفق، موجِ صبا، موجِ شراب  
 موجِ گل سے چراغاں ہے گزر گاہِ خیال  
 ہے تصور میں زبس جلوہ نما موجِ شراب ۵۱۳

کلیدی و محاکاتی لفظیاتِ غالب کا یہ مطالعہ ان کی زبانِ دانی اور فکر و تہمت کا مظہر ہے۔ جب تک غالب کے کلیدی الفاظ کا طلسم نہ کھولا جائے کشید معنی کا عمل کامیاب نہیں ہو سکتا۔ غالب نے بجا طور پر شاعرانہ تعلیوں میں اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ ان کی شاعری کی داد ہر کوئی نہیں دے سکتا کیونکہ ان کے کلام میں استعمال ہونے والے الفاظ سادہ اور سپاٹ نہیں بلکہ ایک طلسمی کیفیت اور معنوی گہرائی لیے ہوئے ہیں۔ وہ بجا طور پر الفاظ سازی کے فن میں اجتہادِ کامل کا درجہ رکھتے تھے۔

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا  
 صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے ۵۱۴

☆☆☆

## حوالہ جات

- ۱۔ غالب دیوان غالب، ص ۵۱۔
- ۲۔ اسلوب احمد انصاری، پروفیسر (مرتب)، غالب جدید تنقیدی تناظرات، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۲۵۔
- ۳۔ جمال حسین قاضی، مضمون، غالب کا ذوقِ نظارہ، شمولہ، تنقیدی تناظرات، ص ۱۰۷۔
- ۴۔ نقی حسین، مضمون، غالب کا آئین غزل خوانی، شمولہ، تنقیدی تناظرات، ص ۲۶۹-۲۷۱۔
- ۵۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، کتابیات، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۲۔
- ۶۔ قرآن مجید فرقان حمید، پارہ نمبر ۱، سورۃ بقرہ آیت ۳۱۔
- ۷۔ محمد ریاض انجم، ڈاکٹر: (مرتب و مدون)، کلام غالب کا لسانی و ساختیاتی مطالعہ، مصنف، محمود حسن، نشان پبلشرز، لاہور، طبع اول، ۲۰۱۳ء، ص ۲۰۔
- ۸۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۱۱۔
- ۹۔ حالی، الطاف حسین، مولانا: مقدمہ شعر و شاعری، بک ناک، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۳۶-۴۷۔
- ۱۰۔ شبلی نعمانی، علامہ: شعر العجم، حصہ چہارم، نیشنل بک فائڈیشن، لاہور، ص ۵۲۔
- ۱۱۔ نیر، ناصر عباس، ڈاکٹر: ساختیات ایک تعارف (منتخب مقالات)، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۱ء، ص ۲۱۔
- ۱۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۴۱۔
- ۱۳۔ غالب: کلیات غالب فارسی، جلد سوم، ص ۳۲۴۔ ۱۴۔ ایضاً، ص ۱۹۰۔
- ۱۵۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد چہارم، مرتبہ خلیق انجم، ڈاکٹر، ص ۱۴۳۵۔
- ۱۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۴۳۔
- ۱۷۔ نابد علی نابد، سید: البیان، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۱-۱۲۔ ۱۸۔ ایضاً، ص ۱۳۔
- ۱۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۱۔
- ۲۰۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو کے چار بڑے شاعر، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۱۷۵۔
- ۲۱۔ فراہی، حسین، ڈاکٹر: غالب۔۔۔ فکر و فرہنگ، ص ۲۴۔
- ۲۲۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۷۳۔ ۲۳۔ ایضاً، ص ۷۳۔
- ۲۴۔ نابد علی نابد، سید: البدیع، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۲۲۸۔
- ۲۵۔ ہاشمی، حمید اللہ شاہ، پروفیسر: شعر و شاعری اور روحِ بلاغت، مکتبہ دانیال، لاہور، ص ۲۷۱۔
- ۲۶۔ نابد علی نابد، سید: البیان، ص ۲۰۔
- ۲۷۔ نابد علی نابد: البدیع، ص ۲۵۳۔
- ۲۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۴۔ ۲۹۔ ایضاً، ص ۱۳۰۔ ۳۰۔ ایضاً، ص ۱۸۹۔
- ۳۱۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔ ۳۲۔ ایضاً، ص ۲۱۸۔ ۳۳۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔

- ۳۴۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۸۔
- ۳۵۔ عابد علی نابد، سید: البدیع، ص ۲۵۴۔
- ۳۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۶۳۔
- ۳۷۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۸۔
- ۳۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۵۶۔ ۳۹۔ ایضاً، ص ۸۷۔ ۴۰۔ ایضاً، ص ۱۲۔
- ۴۱۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۱۰۴۔
- ۴۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۴۔ ۴۳۔ ایضاً، ص ۷۸۔ ۴۴۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔ ۴۵۔ ایضاً، ص ۱۵۰۔
- ۴۶۔ ایضاً، ص ۳۳۔ ۴۷۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔ ۴۸۔ ایضاً، ص ۶۳۔
- ۴۹۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۸۸۔
- ۵۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۹۔ ۵۱۔ ایضاً، ص ۱۵۳۔ ۵۲۔ ایضاً، ص ۱۲۔
- ۵۳۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۵۴۔ ایضاً، ص ۹۲۔ ۵۵۔ ایضاً، ص ۷۴۔
- ۵۶۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۱۰۷۔
- ۵۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۶۔ ۵۸۔ ایضاً، ص ۱۳۔ ۵۹۔ ایضاً، ص ۱۵۔
- ۶۰۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۶۱۔ ایضاً، ص ۱۶۰۔ ۶۲۔ ایضاً، ص ۱۵۹۔
- ۶۳۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۲۰۸۔
- ۶۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۰۔ ۶۵۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔ ۶۶۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔
- ۶۷۔ ایضاً، ص ۲۱۸۔ ۶۸۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۶۹۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۷۰۔ ایضاً، ص ۶۹۔
- ۷۱۔ ایضاً، ص ۹۱۔ ۷۲۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔ ۷۳۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۷۴۔ ایضاً، ص ۸۰۔
- ۷۵۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۷۶۔ ایضاً، ص ۶۰۔ ۷۷۔ ایضاً، ص ۱۳۰۔ ۷۸۔ ایضاً، ص ۷۷۔
- ۷۹۔ ایضاً، ص ۳۳۔
- ۸۰۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۱۸۷۔
- ۸۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۸۷۔ ۸۲۔ ایضاً، ص ۱۵۳۔ ۸۳۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۸۴۔ ایضاً، ص ۶۳۔
- ۸۵۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۸۶۔ ایضاً، ص ۱۵۳۔ ۸۷۔ ایضاً، ص ۱۹۹۔ ۸۸۔ ایضاً۔
- ۸۹۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔ ۹۰۔ ایضاً، ص ۱۱۴۔
- ۹۱۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۱۱۹۔
- ۹۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۸۔ ۹۳۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔ ۹۴۔ ایضاً، ص ۲۰۵۔
- ۹۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۔ ۹۶۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۹۷۔ ایضاً، ص ۲۹۔
- ۹۸۔ ایضاً، ص ۵۰۔ ۹۹۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔ ۱۰۰۔ ایضاً، ص ۲۱۳۔ ۱۰۱۔ ایضاً، ص ۳۵۔
- ۱۰۲۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۱۱۵۔
- ۱۰۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۶۳۔ ۱۰۴۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۱۰۵۔ ایضاً۔



- ۱۰۶۔ ایضاً، ص ۲۱۴۔ ۱۰۷۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۱۰۸۔ ایضاً، ص ۱۰۳۔ ۱۰۹۔ ایضاً، ص ۱۹۔
- ۱۱۰۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔
- ۱۱۱۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظِ غالب، ص ۱۱۸۔
- ۱۱۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۹۵۔ ۱۱۳۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۱۱۴۔ ایضاً، ص ۷۵۔
- ۱۱۵۔ ایضاً، ص ۱۹۶۔
- ۱۱۶۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر: غالب اور آہنگِ غالب، غالب اکیڈمی، نئی دہلی، طبع دوم، ۱۹۷۱ء۔
- ۱۱۷۔ عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات، ص ۲۲۹۔
- ۱۱۸۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظِ غالب، ص ۱۷۱۔
- ۱۱۹۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۳۲۔ ۱۲۰۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۱۲۱۔ ایضاً، ص ۷۸۔
- ۱۲۲۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۱۲۳۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۱۲۴۔ ایضاً، ص ۱۳۳۔
- ۱۲۵۔ غالب: نسیمِ خدیجہ، ص ۱۳۳۔
- ۱۲۶۔ محمد عرفان: طرزِ غالب، ص ۱۹۹۔
- ۱۲۷۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۹۰۔ ۱۲۸۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۱۲۹۔ ایضاً، ص ۷۸۔ ۱۳۰۔ ایضاً، ص ۱۶۔
- ۱۳۱۔ محمد عرفان: طرزِ غالب، ص ۲۰۴-۲۰۵۔
- ۱۳۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۰۸۔ ۱۳۳۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۱۳۴۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔
- ۱۳۵۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۱۳۶۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۱۳۷۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۱۳۸۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔
- ۱۳۹۔ ایضاً، ص ۳۔ ۱۴۰۔ ایضاً، ص ۹۔ ۱۴۱۔ ایضاً، ص ۱۱۔ ۱۴۲۔ ایضاً، ص ۳۔
- ۱۴۳۔ ایضاً، ص ۱۱۔ ۱۴۴۔ ایضاً، ص ۲۱۔ ۱۴۵۔ ایضاً، ص ۹۔ ۱۴۶۔ ایضاً، ص ۳۔
- ۱۴۷۔ مسعود حسین رضوی ادیب: ہماری شاعری معیار و مسائل، پاپلر پبلشنگ ہاؤس، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۷۹۔
- ۱۴۸۔ ایضاً۔
- ۱۴۹۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو کے چار بڑے شاعر، ص ۱۷۶۔ ۱۵۰۔ ایضاً، ص ۷۷۔
- ۱۵۱۔ بجنوری، عبدالرحمن، ڈاکٹر: محاسنِ کلامِ غالب، مرتبہ، سید نعمان الحق، ص ۱۔
- ۱۵۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۲۰۵۔ ۱۵۳۔ ایضاً، ص ۱۔
- ۱۵۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: جتنا کا دوسرا قدم اور غالب، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۲۳۔
- ۱۵۵۔ ایضاً۔
- ۱۵۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۰۴۔ ۱۵۷۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۱۵۸۔ ایضاً، ص ۷۹۔
- ۱۵۹۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۱۶۰۔ ایضاً، ص ۱۴۔ ۱۶۱۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۱۶۲۔ ایضاً، ص ۱۔
- ۱۶۳۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین خاں: مرتب، کلیاتِ غالب اردو، مکتبہ کارواں، لاہور، ص ۱۴۸۔
- ۱۶۴۔ مہر، غلام رسول: خطوطِ غالب، ص ۳۳۶۔
- ۱۶۵۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۷۲۔ ۱۶۶۔ ایضاً، ص ۹۱۔ ۱۶۷۔ ایضاً، ص ۸۶۔ ۱۶۸۔ ایضاً، ص ۱۔

- ۱۶۹۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مضمون، طرز غالب، مشمولہ نئی تنقید، ص ۲۲۲۔
- ۱۷۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۰۔
- ۱۷۱۔ غالب: نسخہ تحفہ، ص ۱۱۹۔
- ۱۷۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۔ ۱۷۳۔ ایضاً، ص ۱۹۱۔ ۱۷۴۔ ایضاً، ص ۸۳۔
- ۱۷۵۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین خان: مرتب، کلیات غالب اردو، ص ۱۵۳-۱۵۴۔
- ۱۷۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۔ ۱۷۷۔ ایضاً، ص ۶۔ ۱۷۸۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔ ۱۷۹۔ ایضاً، ص ۱۲۔
- ۱۸۰۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۱۸۱۔ ایضاً، ص ۸۔ ۱۸۲۔ ایضاً، ص ۹۴۔
- ۱۸۳۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین خان: مرتب، کلیات غالب اردو، ص ۱۵۴۔
- ۱۸۴۔ عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، ص ۱۸۸۔
- ۱۸۵۔ جوش ملیح آبادی: ”نقوش“ غالب نمبر، جلد سوم، ص ۵۔
- ۱۸۶۔ محمود نیازی: تلمیحات غالب، غالب اکیڈمی، نئی دہلی، طبع دوم، ۲۰۰۲ء، ص ۱۰۔
- ۱۸۷۔ عابد علی عابد، سید: البیان، ص ۱۱۔
- ۱۸۸۔ عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، ص ۲۳۶۔
- ۱۸۹۔ عرشی، امتیاز علی، مولانا: تعارف تلمیحات غالب، ص ۷۔
- ۱۹۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۰۵۔ ۱۹۱۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔ ۱۹۲۔ ایضاً، ص ۸۔ ۱۹۳۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔
- ۱۹۴۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۱۹۵۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۱۹۶۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۱۹۷۔ ایضاً، ص ۲۰۸۔
- ۱۹۸۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۱۹۹۔ ایضاً، ص ۱۹۹۔ ۲۰۰۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۲۰۱۔ ایضاً، ص ۵۰۔ ۲۰۲۔ ایضاً، ص ۹۰۔
- ۲۰۳۔ مہر: نوائے سروش، ص ۸۸۷۔
- ۲۰۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۸۲۔ ۲۰۵۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۲۰۶۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔ ۲۰۷۔ ایضاً، ص ۸۲۔
- ۲۰۸۔ ایضاً، ص ۷۴۔ ۲۰۹۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۲۱۰۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۲۱۱۔ ایضاً، ص ۲۱۔
- ۲۱۲۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔ ۲۱۳۔ ایضاً، ص ۸۲۔ ۲۱۴۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۲۱۵۔ ایضاً، ص ۷۷۔
- ۲۱۶۔ ایضاً، ص ۹۷۔ ۲۱۷۔ ایضاً، ص ۱۹۳۔ ۲۱۸۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۲۱۹۔ ایضاً، ص ۱۶۶۔
- ۲۲۰۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔ ۲۲۱۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔ ۲۲۲۔ ایضاً، ص ۹۱۔ ۲۲۳۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔
- ۲۲۴۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔ ۲۲۵۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۲۲۶۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔ ۲۲۷۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔
- ۲۲۸۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔ ۲۲۹۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔ ۲۳۰۔ ایضاً، ص ۵۵۔
- ۲۳۱۔ غالب: نسخہ تحفہ، ص ۲۸۸۔
- ۲۳۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۰۰۔ ۲۳۳۔ ایضاً۔
- ۲۳۶۔ ایضاً، ص ۳۵۔ ۲۳۷۔ ایضاً، ص ۸۳۔
- ۲۴۰۔ ایضاً، ص ۳۲۔ ۲۴۱۔ ایضاً، ص ۸۷۔
- ۲۴۴۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۲۴۵۔ ایضاً، ص ۱۔
- ۲۴۶۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۲۴۷۔ ایضاً، ص ۲۔
- ۲۴۸۔ ایضاً، ص ۱۔ ۲۴۹۔ ایضاً، ص ۱۱۷۔
- ۲۵۰۔ ایضاً، ص ۵۳۔ ۲۵۱۔ ایضاً، ص ۸۰۔
- ۲۵۶۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۲۵۷۔ ایضاً، ص ۲۔

- ۲۴۸۔ ایضاً، ص ۸۵۔  
 ۲۴۹۔ ایضاً، ص ۳۰۔  
 ۲۵۰۔ مہر، نوائے سروش، ص ۸۹۹۔  
 ۲۵۱۔ ایضاً، ص ۳۲۔  
 ۲۵۲۔ مہر، نوائے سروش، ص ۸۹۳۔  
 ۲۵۳۔ ایضاً، ص ۲۳۔  
 ۲۵۴۔ ایضاً، ص ۱۲۔  
 ۲۵۵۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: مضمون، اقبال کا لفظیاتی نظام، مشمولہ اقبال کافن، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، طبع چہارم، ۲۰۰۷ء، ص ۱۹۳۔  
 ۲۵۶۔ ایضاً، ص ۱۹۶۔  
 ۲۵۷۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: لفظ و معنی، شہر زادریاض احمد کاتب الہ آباد، اشاعت دوم، ۲۰۰۹ء، ص ۱۱۴۔  
 ۲۵۸۔ اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: غزل تنقید (جلد اول)، یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۲ء، ص ۱۴۔  
 ۲۵۹۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: شعر، غیر شعر اور نثر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، طبع۔  
 دوم ۱۹۹۸ء، ص ۴۱۷۔  
 ۲۶۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۶۔  
 ۲۶۱۔ ایضاً، ص ۱۳۔  
 ۲۶۲۔ ایضاً، ص ۶۰۔  
 ۲۶۳۔ ایضاً، ص ۶۳۔  
 ۲۶۴۔ ایضاً، ص ۸۴۔  
 ۲۶۵۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔  
 ۲۶۶۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔  
 ۲۶۷۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔  
 ۲۶۸۔ ایضاً، ص ۳۷۔  
 ۲۶۹۔ ایضاً، ص ۷۰۔  
 ۲۷۰۔ ایضاً، ص ۲۲۔  
 ۲۷۱۔ ایضاً، ص ۷۶۔  
 ۲۷۲۔ ایضاً، ص ۸۔  
 ۲۷۳۔ ایضاً، ص ۲۸۔  
 ۲۷۴۔ ایضاً، ص ۷۷۔  
 ۲۷۵۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔  
 ۲۷۶۔ ایضاً۔  
 ۲۷۷۔ ایضاً، ص ۸۳۔  
 ۲۷۸۔ ایضاً، ص ۱۳۔  
 ۲۷۹۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔  
 ۲۸۰۔ ایضاً، ص ۹۹۔  
 ۲۸۱۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔  
 ۲۸۲۔ ایضاً، ص ۱۲۲۔  
 ۲۸۳۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔  
 ۲۸۴۔ ایضاً، ص ۹۰۔  
 ۲۸۵۔ ایضاً، ص ۶۲۔  
 ۲۸۶۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔  
 ۲۸۷۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعہ غالب، ادارہ ادب و تنقید، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۳۷۱۔  
 ۲۸۸۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کافن، ص ۱۴۲۔  
 ۲۸۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۲۔  
 ۲۹۰۔ ایضاً۔  
 ۲۹۱۔ ایضاً، ص ۱۸۔  
 ۲۹۲۔ ایضاً، ص ۲۴۔  
 ۲۹۳۔ ایضاً، ص ۲۷۔  
 ۲۹۴۔ ایضاً، ص ۸۱۔  
 ۲۹۵۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔  
 ۲۹۶۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔  
 ۲۹۷۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔  
 ۲۹۸۔ ایضاً، ص ۱۶۶۔  
 ۲۹۹۔ ایضاً، ص ۴۸۔  
 ۳۰۰۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۱۶۔  
 ۳۰۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۳۔  
 ۳۰۲۔ ایضاً، ص ۲۶۔  
 ۳۰۳۔ ایضاً، ص ۹۰۔  
 ۳۰۴۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔  
 ۳۰۵۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔  
 ۳۰۶۔ ایضاً، ص ۱۱۷۔  
 ۳۰۷۔ ایضاً، ص ۷۰۔  
 ۳۰۸۔ ایضاً، ص ۴۹۔  
 ۳۰۹۔ ایضاً، ص ۴۔  
 ۳۱۰۔ ایضاً۔  
 ۳۱۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: مضمون، غالب اور گنجینہ معنی کا طلسم، مشمولہ نقوش غالب نمبر، شمارہ ۱۱۱، ص ۵۶۲۔  
 ۳۱۲۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: لفظ و معنی، ص ۲۱۱۔  
 ۳۱۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۱۔  
 ۳۱۴۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۱۲۲۔  
 ۳۱۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۔  
 ۳۱۶۔ ایضاً، ص ۴۹۔

- ۳۱۷۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۸۴۔  
 ۳۱۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۷۔  
 ۳۱۹۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۰۹۔  
 ۳۲۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۶۱۔  
 ۳۲۱۔ اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: تنقیدی تاثرات، ص ۱۴۶۔ ۳۲۲۔ ایضاً، ص ۱۳۳۔  
 ۳۲۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۷۰۔ ۳۲۴۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۳۲۵۔ ایضاً، ص ۵۱۔  
 ۳۲۶۔ ایضاً، ص ۳۲۔ ۳۲۷۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۳۲۸۔ ایضاً، ص ۱۔ ۳۲۹۔ ایضاً، ص ۲۔  
 ۳۳۰۔ ایضاً، ص ۱۰۔ ۳۳۱۔ ایضاً، ص ۱۳۔ ۳۳۲۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۳۳۳۔ ایضاً، ص ۶۳۔  
 ۳۳۴۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۳۳۵۔ ایضاً، ص ۶۰۔ ۳۳۶۔ ایضاً، ص ۱۲۲۔ ۳۳۷۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔  
 ۳۳۸۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔ ۳۳۹۔ ایضاً، ص ۷۴۔ ۳۴۰۔ ایضاً، ص ۶۹۔ ۳۴۱۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔  
 ۳۴۲۔ ایضاً، ص ۲۹۔ ۳۴۳۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔ ۳۴۴۔ ایضاً، ص ۲۔ ۳۴۵۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔  
 ۳۴۶۔ ہٹی، شان الحق: مضمون، کلام غالب کالسا نیالی تجزیہ، مشمولہ، تنقیدی تاثرات، ص ۱۱۹۔ ۳۴۷۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔  
 ۳۴۸۔ اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: غزل تنقید، ص ۳۱۹-۳۲۰۔  
 ۳۴۹۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۱۹۹-۲۰۰۔  
 ۳۵۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۹۔ ۳۵۱۔ ایضاً، ص ۲۸۔  
 ۳۵۲۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۹۔ ۳۵۳۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۳۵۴۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔ ۳۵۵۔ ایضاً، ص ۲۔  
 ۳۵۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۰۰۔  
 ۳۵۷۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۷۔  
 ۳۵۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۰۔ ۳۵۹۔ ایضاً، ص ۲۱۔  
 ۳۶۰۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۹۔  
 ۳۶۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۷۸۔ ۳۶۲۔ ایضاً، ص ۸۰۔  
 ۳۶۳۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۰۰۔  
 ۳۶۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۵۔  
 ۳۶۵۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۱۸۶۔  
 ۳۶۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۰۶۔  
 ۳۶۷۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: تبہیم غالب، ص ۷۹۔  
 ۳۶۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۰۔  
 ۳۶۹۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۶۹۔  
 ۳۷۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۱۔ ۳۷۱۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔ ۳۷۲۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔

- ۳۷۳۔ ایضاً، ص ۱۸۱۔ ۳۷۴۔ ایضاً، ص ۱۰۔ ۳۷۵۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۳۷۶۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔  
 ۳۷۷۔ ایضاً، ص ۱۱۔ ۳۷۸۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۳۷۹۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۳۸۰۔ ایضاً، ص ۳۳۔  
 ۳۸۱۔ ایضاً، ص ۳۷۔ ۳۸۲۔ ایضاً، ص ۴۶۔ ۳۸۳۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۳۸۴۔ ایضاً، ص ۷۶۔  
 ۳۸۵۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔ ۳۸۶۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۳۸۷۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔ ۳۸۸۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔  
 ۳۸۹۔ ایضاً، ص ۱۸۱۔ ۳۹۰۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔  
 ۳۹۱۔ محمد عرفان: طرز غالب، ص ۱۲۶۔ ۳۹۲۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔  
 ۳۹۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۔ ۳۹۴۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۳۹۵۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۳۹۶۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔  
 ۳۹۷۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۱۸۹۔ ۳۹۸۔ ایضاً، ص ۸۲۔ ۳۹۹۔ ایضاً، ص ۲۰۰۔ ۴۰۰۔ ایضاً، ص ۲۰۹۔  
 ۴۰۱۔ ایضاً، ص ۲۳۲۔  
 ۴۰۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۶۔ ۴۰۳۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔ ۴۰۴۔ ایضاً، ص ۹۵۔  
 ۴۰۵۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔ ۴۰۶۔ ایضاً، ص ۸۰۔  
 ۴۰۷۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۱۸۹۔  
 ۴۰۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۶۔ ۴۰۹۔ ایضاً، ص ۸۱۔ ۴۱۰۔ ایضاً، ص ۵۱۔  
 ۴۱۱۔ اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: غزل تنقید، ص ۳۳۵۔  
 ۴۱۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۱۔ ۴۱۳۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۴۱۴۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۴۱۵۔ ایضاً، ص ۸۰۔  
 ۴۱۶۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۷۳۔  
 ۴۱۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۷۳۔ ۴۱۸۔ ایضاً، ص ۱۸۹۔  
 ۴۱۹۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۱۸۵۔ ۴۲۰۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔ ۴۲۱۔ ایضاً، ص ۲۱۶۔  
 ۴۲۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۔ ۴۲۳۔ ایضاً، ص ۱۴۔ ۴۲۴۔ ایضاً، ص ۳۲۔ ۴۲۵۔ ایضاً، ص ۴۰۔  
 ۴۲۶۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۷۱۔  
 ۴۲۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۲۱۔ ۴۲۸۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔ ۴۲۹۔ ایضاً، ص ۱۳۴۔  
 ۴۳۰۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۴۳۱۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔  
 ۴۳۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: غالب اور غالبیات، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۸ء، ص ۸۶۔ ۴۳۳۔ ایضاً۔  
 ۴۳۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۔  
 ۴۳۵۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۱۱۹۔  
 ۴۳۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۰۔ ۴۳۷۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۴۳۸۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۴۳۹۔ ایضاً، ص ۲۵۔  
 ۴۴۰۔ ایضاً، ص ۲۶۔ ۴۴۱۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۴۴۲۔ ایضاً، ص ۳۵۔ ۴۴۳۔ ایضاً، ص ۳۹۔  
 ۴۴۴۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۶۳۔  
 ۴۴۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۵۳۔ ۴۴۶۔ ایضاً، ص ۶۴۔ ۴۴۷۔ ایضاً، ص ۷۸۔  
 ۴۴۸۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔ ۴۴۹۔ ایضاً، ص ۱۶۵۔ ۴۵۰۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔ ۴۵۱۔ ایضاً، ص ۱۸۴۔

- ۳۵۲۔ ابن میری شمل: مضمون، شاعری اور خطاطی، مشمولہ تنقیدی تاثرات، ص ۱۹۰۔
- ۳۵۳۔ غالب، دیوان غالب، ص ۹۷۔ ۳۵۴۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔ ۳۵۵۔ ایضاً، ص ۷۲۔ ۳۵۶۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔
- ۳۵۷۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۱۸۲۔
- ۳۵۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۸۔ ۳۵۹۔ ایضاً، ص ۴۱۔ ۳۶۰۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۳۶۱۔ ایضاً، ص ۳۶۔
- ۳۶۲۔ ایضاً، ص ۵۶۔ ۳۶۳۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۳۶۴۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۳۶۵۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔
- ۳۶۶۔ ایضاً، ص ۲۵۔ ۳۶۷۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۳۶۸۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔ ۳۶۹۔ ایضاً، ص ۵۰۔
- ۳۷۰۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۳۷۱۔ ایضاً، ص ۵۲۔ ۳۷۲۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۳۷۳۔ ایضاً، ص ۱۴۱۔
- ۳۷۴۔ ایضاً، ص ۳۵۔ ۳۷۵۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔
- ۳۷۶۔ یوسف حسین خاں، ڈاکٹر: غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، اردو آرٹ پریس، لاہور، اشاعت اوّل، ۱۹۸۶ء، ص ۱۷۔

- ۳۷۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۶۔ ۳۷۸۔ ایضاً، ص ۳۔ ۳۷۹۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔ ۳۸۰۔ ایضاً، ص ۷۷۔
- ۳۸۱۔ ایضاً، ص ۱۔ ۳۸۲۔ ایضاً، ص ۶۔ ۳۸۳۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۳۸۴۔ ایضاً، ص ۸۳۔
- ۳۸۵۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۳۸۶۔ ایضاً، ص ۱۷۹۔ ۳۸۷۔ ایضاً، ص ۷۵۔ ۳۸۸۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔
- ۳۸۹۔ ایضاً، ص ۷۵۔ ۳۹۰۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔ ۳۹۱۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔ ۳۹۲۔ ایضاً، ص ۱۰۔
- ۳۹۳۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔

- ۳۹۴۔ یوسف حسین خاں، ڈاکٹر: متحرک جمالیات، ص ۸۷-۸۹۔ ۳۹۵۔ ایضاً، ص ۸۹۔
- ۳۹۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۰۔ ۳۹۷۔ ایضاً، ص ۱۵۔ ۳۹۸۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۳۹۹۔ ایضاً، ص ۳۸۔
- ۵۰۰۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۵۰۱۔ ایضاً، ص ۶۲۔ ۵۰۲۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۵۰۳۔ ایضاً، ص ۶۵۔
- ۵۰۴۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۵۰۵۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۵۰۶۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۵۰۷۔ ایضاً، ص ۹۵۔
- ۵۰۸۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۵۰۹۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔ ۵۱۰۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۵۱۱۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔
- ۵۱۲۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۸۰۔
- ۵۱۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۰۔ ۵۱۴۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔



## جزوب: کلام غالب کا معنیاتی مطالعہ (Semantical Study of Ghalib)

ماہرینِ لسانیات کے نزدیک معنیات (Semantics) لسانیات کے مطالعے کی وہ شاخ ہے جو ارتقائے معانی سے براہِ راست تعلق رکھتی ہے۔ ایک فن کار یا شاعر کا اسالیب بدل بدل کر بات کہنے کا مدعا یہی ہوتا ہے کہ خیال کا ابلاغ بہتر سے بہتر انداز میں ہو سکے اور وہ مطلب یا دلی جذبات سامع یا قاری تک بخوبی منتقل ہو جائیں جن کا اظہار دراصل اسے مقصود ہے، یعنی:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا  
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے۔

بات دل سے نکل کر دل میں تراز و اسی صورت میں ہو سکتی ہے جب بات کے ابلاغ کے لیے مناسب اسلوب اور موثر پیرایہ الفاظ میسر آ جائے۔ گویا لفظیات و معنیات کو دو الگ الگ خانوں میں بند کر کے مطالعہ کرنا مستحسن نہیں کیونکہ لفظ اور معنی کا باہمی رشتہ نہایت مضبوط اور مستحکم بنیادوں پر استوار ہے۔ لفظ و معنی کے مضبوط تعلق کی نشاندہی کرتے ہوئے شبلی نعمانی رقم طراز ہیں کہ:

”... کتاب العمدہ“ میں باب ”فی اللفظ والمعنی“ ایک خاص عنوان قائم کیا ہے۔ اس کا خلاصہ یہ ہے کہ لفظ جسم ہے اور مضمون روح۔ دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا ارتباط... جس طرح مردہ کا جسم کہ یوں دیکھنے میں سب کچھ سلامت ہے لیکن درحقیقت کچھ بھی نہیں۔ اسی طرح مضمون گوا چھا ہو لیکن الفاظ اگر ہیرے ہیں تب بھی شعر بیکار ہوگا کہ روح بغیر جسم کے پائی نہیں جاسکتی۔“

حالی نے ”مقدمہ شعرو شاعری“ میں ملکہ شاعری کے لیے جن تین شرائط کی نشان دہی کی ہے ان میں قوتِ متخیلہ کو مطالعہ کائنات اور تفحص الفاظ پر فوقیت دی ہے کیونکہ قوتِ متخیلہ پرانے الفاظ سے نئے معنی کشید کرنے کی قدرت رکھتی ہے۔ گویا لفظ و معنی کے اس موازنے میں حالی خیال کو الفاظ پر مقدم جانتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

”سب سے مقدم اور ضروری چیز جو کہ شاعر کو غیر شاعر سے تمیز دیتی ہے قوتِ متخیلہ یا تخیل ہے... اگر شاعر کی ذات میں یہ ملکہ موجود ہے اور باقی شرطوں میں جو کہ کمالِ شاعری کے لیے ضروری ہیں، کچھ کمی ہے تو وہ اس کمی کا تدارک اس ملکہ سے کر سکتا ہے لیکن اگر یہ ملکہ فطری کسی میں موجود نہیں ہے تو اور ضروری شرطوں کا کتنا ہی بڑا مجموعہ اس کے قبضے میں ہو وہ ہرگز شاعر کہلانے کا مستحق نہیں۔“

ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری مقدمہ دیوان میں غالب کی الفاظ سازی کا اصل محرک ان کی قدرتِ خیالی

کو قرار دیتے ہیں کیونکہ اس باب میں ان کا خیال یہ ہے کہ:

”جہاں نیا خیال پیدا ہوتا ہے وہاں نیا لفظ خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ جہاں اپنا قسم خود ہمراہ

لائی ہے۔“

علامہ اقبال لفظ و معنی کے باہمی رشتے کی توضیح ایک شاعرانہ خیال میں کچھ اس طور کرتے ہیں:

ارتباط حرف و معنی ، اختلاط جان و تن

جس طرح انگرقبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

کوئی خیال ہمارے ذہن میں آ ہی نہیں سکتا جب تک کہ وہ پہلے لفظ کا جامہ نہ پہن لے۔۔۔  
مطابقت لفظ و معنی سے مراد ہی یہ ہوتی ہے کہ معانی کے ابلاغ کے لیے فن کار نے وہ الفاظ ڈھونڈ لیے ہیں جو اس کے مفہوم کو اگر عیناً نہیں تو کم از کم نقطہ ممکنہ تک ادا کر سکتے ہیں اور یوں ادا کر سکتے ہیں کہ بات صرف اظہار تک محدود نہ رہے بلکہ سننے یا پڑھنے والا یا مخاطب بھی مفہوم کی بیشتر دلائلوں سے آگاہ ہو جائے۔

کلام میں معنی لطیف اور حسن اُسی وقت پیدا ہوتا ہے جب متکلم میں اتنی قدرت ہو کہ وہ اپنے مطلب کو ضرورت وقت کے مطابق مختلف طریقوں سے ادا کر سکے۔ کہیں ایک چیز کو دوسری چیز کے مثل اور مانند بتا کر اپنے مطلب کو واضح کر دے، کہیں لفظ کو لغوی معنی کے علاوہ کسی تعلق کی بنا پر غیر لغوی معنی میں استعمال کر کے کلام میں دلکشی پیدا کر سکے۔

مشرقی و مغربی شعریات آج اس نکتے پر متحد الخیال ہیں کہ اچھا شعر لفظ و معنی کے ارتباط باہم سے وجود میں آتا ہے۔ بقول پروفیسر نذیر احمد:

”اچھے شعر کے لیے دو صفات کا ہونا نہایت ضروری ہے: ایک یہ کہ خیال جو نظم کیا گیا ہے وہ

اچھا ہے، دوسرے جن الفاظ میں اچھے خیال کو ظاہر کیا گیا ہے وہ بھی اچھے ہوں۔ مشہور مغربی شاعر

شیلے نے شعر کی مختصر ایسی تعریف کی ہے کہ کسی اعلیٰ، ارفع اور پاکیزہ خیال کو عمدہ، مناسب اور موزوں

الفاظ میں ادا کرنا شعر ہے۔“

لفظ و معنی کے تعلق و ارتباط کی بحث آج بھی ادبیات کا پسندیدہ موضوع ہے۔ میر و غالب شناس اور مشرقی و مغربی شعریات کے مبانی ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی اپنی کتاب بعنوان ”لفظ و معنی“ میں اس موضوع پر شرح و بسط کے ساتھ روشنی ڈالتے ہیں۔ فاروقی کی رائے میں الفاظ معنی کی طرف ایک اشارہ اور جذبہ و اثر پیدا کرنے کا وسیلہ ہوتے ہیں۔ دراصل الفاظ کا مقصد معنی کی نئی دنیا میں خلق کرنا ہوتا ہے، چنانچہ بیشتر الفاظ کے معنی محض لغوی نہیں ہوتے بلکہ معنیات کے ایک نئے سلسلے کو جنم دیتے ہیں۔ فاروقی کے خیال میں:

”شعر میں الفاظ اس طرح استعمال ہوتے ہیں کہ ان کو جتنا بھی کھٹکالا جائے، ان سے کچھ نہ

کچھ حاصل ہوتا ہی رہتا ہے۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ سب کچھ بہ یک نظر حاصل ہو جائے۔ یہ البتہ ممکن ہے کہ کچھ نہ کچھ مبہم رہ جائے تاکہ شعر کا لطف محدود نہ رہ کر لامحدود اور مقامی و جامد نہ رہ کر غیر مقامی اور جدلیاتی بن جائے۔۔۔۔۔<sup>۹</sup>

آگے چل کر وضاحت کرتے ہیں:

”اگر معنی محض لغوی معنی نہیں ہیں بلکہ وہ سب کچھ معنی ہے جو لفظ کی گونج سے پیدا ہوتا ہے تو شعر الفاظ کے محض سطحی اشاروں کا مجموعہ نہیں ہو سکتا۔ شعر میں استعمال ہونے والی لفظ کی مثال ایک چھوٹے سے دھماکے کی ہے، جس کی ہازگشت سے دور دور تک ایسے ہی بہت سے دھماکے ہونے لگتے ہیں۔۔۔ شعری لفظ رد عمل کے ایک طویل سلسلے کو راہ دیتا ہے جس میں اس لفظ کی لغوی معنویت ضمنی اور ذیلی ہو جاتی ہے اور لفظ، مقصد end نہ رہ کر ایک وسیلہ Means to an end بن جاتا ہے۔“<sup>۱۰</sup>

فاروقی کی رائے میں شعر کے الفاظ مقصد نہیں بلکہ وسیلہ ہوتے ہیں۔ ان کے وسیلے سے معنی کے ان گوشوں پر روشنی پڑتی ہے جو بصورت دیگر ہم سے مخفی رہتے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر کا عمل ترسیل ابلاغ تک پہنچ کر ہمارے ذہنوں میں تقریباً وہی وجدان و آگہی پیدا کر دیتا ہے جو شاعر کے ذہن میں تھی، چنانچہ جب وجدان و آگہی کی دوبارہ تخلیق شعر کا عمل ٹھہرا تو اس سے ان معانی کی توقع نہیں کی جاسکتی جو اصول حقیقت (Reality Principle) کی رو سے لازم آئیں۔ رچرڈس کے الفاظ میں شعر ”معنی کے معنی“ تک پہنچنے اور پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔<sup>۱۱</sup>

دوران گفتگو ہمارے منہ سے جو الفاظ نکلتے ہیں یا آوازیں ادا ہوتی ہیں اصطلاح صرف ونحو میں بنیادی طور پر ان کی دو قسمیں ہیں یعنی:

۱۔ کلمہ

۲۔ مہمل

نحوی اعتبار سے بامعنی الفاظ کلمہ اور بے معنی الفاظ مہمل کہلاتے ہیں اور مہمل الفاظ کی کلام میں کوئی وقعت اور حیثیت نہیں ہوتی۔ الفاظ کے بے جان قالب میں روح معنیات ہی سے پھونکی جاتی ہے۔ آوازوں کے سلسلے ”فردوس گوش“ اسی وقت بنتے ہیں جب وہ کسی معنوی سلسلے کا حصہ بن جاتے ہیں۔ الفاظ کی صرفی و نحوی قدر و قیمت معنیاتی اعتبار ہی سے متعین کی جاتی ہے۔ لفظ و معنی کا آپس میں تعلق روح اور بدن، سطح اور عمق، خارج اور داخل کا ہے، چنانچہ کسی فن کار کی اسلوبیاتی قدروں کے تعین میں معنیاتی مطالعہ کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔

تخلیق ادب کا بنیادی محرک ایک مخصوص معنی اور خیال کی ترسیل و ابلاغ ہے۔ اگر فن کار کسی مخصوص لفظ کے استعمال میں دلچسپی لیتا ہے یا ایک لفظ بار بار استعمال کرتا ہے تو درحقیقت اس لفظ سے فن کار کی

دلچسپی اس امر کا اظہار ہے کہ وہ لفظ اس کے معنیاتی نظام کے موثر ابلاغ میں اہم کردار ادا کر رہا ہے یا اس کا صوتی آہنگ فن پارے کی جمالیاتی قدروں میں اضافے کا موجب ہے یا اس لفظ یا الفاظ کی بدولت کلام کا نحویاتی ڈھانچہ فصاحت و بلاغت کا ضامن ہے۔ اسلوبیاتی مطالعے میں ان تمام پہلوؤں کا باضابطہ مطالعہ بھی کیا جاسکتا ہے اور صرف کسی ایک پہلو کو بھی مرکزِ نگاہ بنایا جاسکتا ہے۔

اسلوبیاتی مطالعہ محض الفاظ یا ان کی اصوات کی قدر شناسی کا نام نہیں اور نہ صرف معنیات اور نحویات اس کی آخری منزل ہیں بلکہ ان تمام عناصرِ رابعہ میں یک گونہ اشتراک موجود ہے۔ اسلوب کے ان تمام پہلوؤں میں ایک اندرونی اتصال و انسلاک ملتا ہے۔ لفظیات کے فن کارانہ استعمال سے معنیاتی امتیازات جنم لیتے ہیں۔ فن کار الفاظ ہی کے توسط سے معنی کی نئی دنیا میں تسخیر کرتا ہے۔ وفورِ معنی کے نئے امکانات ٹوٹتا ہے اور اپنی فن کارانہ مہارت سے ایسے معنوی تلازمات خلق کرتا ہے کہ شاعری فی الواقعہ گنجینہٴ معنی کا طلسم کدہ بن جاتی ہے۔

مرزا اسد اللہ خان غالب ایک نکتہ داں، نکتہ سنج اور نکتہ شناس شاعر تھے۔ بیان و بدیع کے جملہ امکانات پر ان کی نظر گہری تھی۔ وہ اپنے شعری اسلوب کی تشکیل میں بیان و بدیع کے وہ تمام محاسن تصرف میں لائے جن سے بات کو زیادہ معنی خیز اور دلکش بنایا جاسکتا تھا یا کلام کو گہرائی و گیرائی بخشی جاسکتی تھی۔ انھوں نے اپنے نظریہٴ فن کی بنیاد اس رمز پر استوار کی کہ اعلیٰ شاعری صرف لفظیات کے حسن انتخاب اور حسن ترتیب ہی پر محمول نہیں بلکہ ان سب پر مستزاد حسنِ معنی اور معنی آفرینی ہے۔ لفظ و معنی کی ترکیب کو اول اول انھوں نے اپنے ایک شعر میں اس طور برتا:

اسد اربابِ فطرت قدردانِ لفظ و معنی ہیں  
سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاقِ تحسین کا ۱۲

یعنی شعر کا حسن نہ محض الفاظ میں ہے نہ صرف معنی میں بلکہ ہیئت و مواد کی ہم آہنگی اور یک رنگی حسنِ شعر کی تخلیق کا سبب بنتی ہے۔ فن کے بارے میں غالب کا نقطہٴ نظر اپنے عہد سے جدا اور دورِ مابعد سے زیادہ قریب تھا۔ وہ ”تکنائے غزل“ کو وسعتوں سے ہم کنار کرنے کے متمنی تھے، یعنی:

بندِ شوق نہیں ظرفِ تکنائے غزل  
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے ۱۳

شاعر اشعار کے آئینے میں اپنے دل کے بھید کھولتا ہے اس لیے اس کو قافیہ پیمائی اور لفظی جگر بندوں میں محصور کرنا مناسب نہیں۔ ان کے خیال میں:

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے  
نالہ پابندِ نئے نہیں ہے ۱۴

غالب قافیہ پیمانی کو شاعری نہیں سمجھتے تھے وہ معنی آفرینی پر نہ صرف زور دیتے ہیں بلکہ عمل اس پر قائم بھی رہتے ہیں یعنی:

غالب بنود شیوہ من قافیہ بندی  
ظلمی ست کہ بر کلک و ورق می کنم امشب ۱۵

ایک خط میں منشی ہر گوپال تفتہ کو لکھتے ہیں:

”الفت ہے مجھ پر اگر میں نے کوئی ریختہ یا اس کے قوانین پیش رکھ لیے ہوں۔ صرف بحر اور

ردیف قافیہ دیکھ لیا اور اس زمین میں غزل قصیدہ لکھنے لگا... بھائی شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمانی

نہیں...“ ۱۶

غالب اپنے خطوط میں جا بجا شعر کی فنی خوبیوں کی بابت اشارے کرتے ہیں اور تخلیق شعر میں ”الفاظ، متن اور معنی بلند“ کو سراہتے ہیں۔ مرزا حاتم علی بیگ مہر کے نام ایک خط میں شعرو سخن کی تعریف درج ذیل الفاظ میں کرتے ہیں:

”سخن ایک معشوقہ پری پیکر ہے۔ تقطیع شعر اس کا لباس اور مضامین اس کا زیور ہے۔ دیدہ

وروں نے شاید سخن کو اس لباس اور اس زیور میں روشِ ماہِ تمام پایا ہے۔“ ۱۷

غالب اپنے مقدمہ دیوان کی آخری سطروں میں یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ انھوں نے اپنی غزلوں کے ہر حرف کی تہ میں ایک میخانہ پوشیدہ کر دیا ہے کہ قاری ان اشعار کو پڑھ کر سرشار ہو جاتا ہے۔ ۱۸

در تہ ہر حرف غالب چیدہ ام میخانہ

تا ز دیوانم کہ سرمستِ سخن خوابد شدن ۱۹

یا

سخن کیا کہہ نہیں سکتے کہ جو یا ہوں جواہر کے

جگر کیا ہم نہیں رکھتے کہ کھودیں جا کے معدن کو ۲۰

کلام غالب کو ان کے اپنے عہد کے اذہان نے اول اول قبول نہیں کیا۔ ان کی شاعری اس عہد میں استہزا کا نشانہ بنی رہی اور انھیں مہمل گو شاعر گردانا جاتا رہا کیونکہ اُس عہد کے لوگوں کے ناچختہ اذہان نے کلام کے لفظوں کے پس پردہ اس کے معنیاتی نظام تک رسائی سے قاصر تھے۔ الفاظ اور آہنگ الفاظ کی تہ میں موجود خیال پر ان کی گرفت نہیں تھی لیکن آنے والے زمانوں میں علامہ اقبال جیسا مفکر بھی غالب کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف اس طور کرنا نظر آتا ہے کہ:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا

بے یو مرغِ تحیل کی رسائی تا کجا ۲۱

غالب جیسا انفرادیت پسند شاعر یہ چاہتا بھی نہیں تھا کہ ان کی لفظیات کے پس پردہ جو معنی کثیر

ہیں وہ ہر کس و ناکس کی سمجھ میں آ جائیں اور طلسم الفاظ کی گرہیں کھول کر ہر خاص و عام گنجینہٴ معنی تک رسائی حاصل کر لے۔ اگر ان کے اپنے عہد میں ایسا ہو جاتا تو شاید ان کا کلام اس معیار بلند سے گر جاتا جہاں وہ خود اسے دیکھنے کے متمنی تھے اس لیے بارہا اس امر پر اطمینان کا اظہار کرتے ہیں کہ ان کی شاعری عام لوگوں کی سمجھ سے بالاتر ہے۔ مثلاً درج ذیل اشعار دیکھیے:

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے  
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے ۲۲  
آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچائے  
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا ۲۳  
آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں  
غالب صریح خامہ نوائے سروش ہے ۲۴  
پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی  
روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں ۲۵

نہ صرف یہ کہ غالب کا نظریہ شعر معنیات سے مربوط ہے بلکہ عہدِ غالب سے لے کر دورِ حاضر تک ناقدانِ فن کلامِ غالب کی فکری سطح، مضامین کی بلندی، ندرتِ خیالی اور معنی آفرینی کو خراج تحسین پیش کرتے رہے ہیں۔ میر مہدی حسین مجروح ”دیباچہٴ اردوئے معلیٰ“ میں رقم طراز ہیں:

میر استاد کہ ہے جس کا سخن عالم گیر  
ہے ظہوری کا ظہور اور نظیری کا نظیر

حضرت کا جو سخن ہے وہ دُرِ عدن، جو بات ہے وہ معنی کرامات ہے... یہ لفظوں کی محبوبی، یہ ترکیب کی خوش اسلوبی، یہ جدتِ معانی، یہ طلاقتِ لسانی، یہ سلاستِ عبارت، یہ روانیِ مطالب دیکھی نہ سنی۔ سطریں ہیں کہ موتی کی لڑیاں ہیں، باتیں ہیں کہ مصری کی ڈلیاں ہیں... گنتاؤں شکر بار کو جادو کیوں، سحر کیوں، حیران ہوں کیا کیوں.....“ ۲۶

حالی ”یادگارِ غالب“ میں ”مرزا کے کلام پر ریویو“ کرتے ہوئے پہلی بار ان کے کلام کی معنیاتی سطح کی بلندی اور غیر معمولی انفرادیت اور آج کا اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

”... مرزا کی غزل میں زیادہ تر ایسے اچھوتے مضامین پائے جاتے ہیں جن کو اور شعرا کی فکر نے بالکل مس نہیں کیا اور معمولی مضامین ایسے طریقے سے ادا کیے ہیں، جو سب سے نرالا ہے اور ان

میں ایسی نزاکتیں رکھی گئی ہیں جن سے اکثر اساتذہ کا کلام خالی معلوم ہوتا ہے....“ ۲۷

غالب کی اسلوبیات کا نرالا پن اس میں ہے کہ اس کا ایک لفظ بھی اپنی جگہ سے ہلایا یا بدلا نہیں جاسکتا۔ حالی اس سلسلے میں غالب کے اردو دیوان کے ایک شعر کی مثال رقم کرتے ہیں جس کے مطالب



کی تشریح خود غالب نے کی ہے، یعنی:

قمری کفِ خاکستر و بلبلِ نفسِ رنگ

اے نالہ نشانِ جگر سوختہ کیا ہے؟ ۲۸

حالی بیان کرتے ہیں کہ میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے۔ فرمایا کہ ”اے“ کی جگہ ’جز‘ پر جو معنی خود سمجھ میں آجائیں گے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ قمری جو ایک کفِ خاکستر سے زیادہ اور بلبل جو ایک نفسِ غصری سے زیادہ نہیں، ان کے جگر سوختہ یعنی عاشق ہونے کا ثبوت صرف ان کے چہکنے اور بولنے سے ہوتا ہے۔ یہاں جس معنی میں مرزا نے ”اے“ کا لفظ استعمال کیا ہے ظاہر ایہ انہی کا اختراع ہے۔ ایک شخص نے یہ معنی سن کر کہا کہ ”اے“ کی جگہ ”جز“ کا لفظ رکھ دیتے تو مطلب صاف ہو جاتا مگر مرزا چونکہ معمولی اسلوبوں سے تا بمقدور بچتے تھے اور شائع عام پر چلنا نہیں چاہتے تھے، اس لیے وہ بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرزِ خیال اور طرزِ بیان میں جدت اور نرالا پن پایا جائے۔ ۲۹

غالب کی اپنی شاعری کی بابت یہ پیش گوئی کہ:

کو کبم را در عدم ادبِ قبولی بودہ است

شہرتِ شعرم بکیتی بعد من خواہد شدن ۳۰

حرف بہ حرف درست ثابت ہوئی۔ غالب جنہیں جیتے جی دادِ بخش بھی نصیب نہ ہوتی تھی بعد از مرگ غالب پرستی کے ایک نئے دور کا آغاز ہو گیا۔ انہیں آفاقی شاعر کا درجہ ملا اور انہیں دورِ جدید کا عظیم ترین شاعر تسلیم کیا جانے لگا۔ ان کے فکر و فن اور شاعرانہ عظمت پر ہزار ہا کتب احاطہ تحریر میں لائی گئیں۔ تنہیم کلام غالب کے لیے لا تعداد شرحیں لکھی گئیں۔ شارحین کی نکتہ پرداز یوں نے ان کے کلام سے نت نئے معنی دریافت کیے اور تنہیم غالب اکیسویں صدی کا محبوب ترین موضوع بن گیا۔ اس مقبولیت کے اسباب پر غور کیا جائے تو بڑی وجہ معنیاتِ کلام غالب نظر آتی ہے۔ ہر عہد کی سوچ کا دائرہ مختلف ہوتا ہے اور بڑے ادب کی پہچان یہی ہے کہ بدلتے ہوئے وقت کے تناظر میں معنی کے نئے امکانات واضح ہوتے چلے جاتے ہیں۔ غالب نے جو اپنی شاعری کو ”گنجینہ معنی کا طلسم“ قرار دیا تو یہ محض شاعرانہ تعلیٰ ہی نہیں بلکہ اس حقیقت کا اعتراف ہے کہ الفاظ کے پس پردہ معنوی تہ داری ایک جادوئی عمل کی حامل ہے جسے پڑھ کر قاری کا ذہن سحر زدہ ہو جاتا ہے۔ جدید تنقیدی تناظرات ساختیات و پس ساختیات اور اسلوبیاتِ کلام غالب کی معنوی تہ داری کی تنہیم میں مدد و معاون ثابت ہو رہے ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے میں:

”شعر میں استعمال ہونے والا کوئی لفظ اس لیے بھی ظہمائی ہوتا ہے کہ وہ بہ اعتبار لغت اگرچہ معنی واحد کا ترجمان یا نمائندہ ہوتا لیکن جب یہی لفظ شعر میں جگہ پاتا ہے تو دوسرے الفاظ سے

منسلک اور ہم آہنگ ہو کر معنی کے متعدد رنگوں کو جنم دیتا ہے۔ یہ سارے رنگ قاری یا سامع پر بیک وقت نہیں کھلتے بلکہ تادیر مطالعے میں رہنے کے بعد وقتاً فوقتاً بے نقاب ہوتے ہیں اور شاعر کی ذہنی و فنی کیفیات کے مطابق اپنے معنوی منصب میں تبدیلی پیدا کر کے بالآخر اثر و تاثیر کچھ سے کچھ ہو جاتے ہیں اور ان کا یہی کچھ سے کچھ ہو جانا دراصل گنجینہ معنی کا ظلم ہے۔“ ۲۱

غالب نے اپنے مکاتیب میں جا بجا شاگردوں کے کلام پر اصلاحیں دی ہیں یا اپنے بعض اشعار کی شرح بیان کی ہے۔ ان میں لطفِ معنی کو خصوصی طور پر مرکزِ نگاہ بنایا ہے۔

وہ خطوط میں اپنے انہی اشعار کی شرح پیش کرتے ہیں جنہیں معنی آفرینی کا عمدہ نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے مثلاً قاضی عبدالجلیل جنوں کے نام ایک خط میں اپنے اس شعر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

حسن اور اُس پہ حسنِ ظن، رہ گئی بوالہوس کی شرم

اپنے پہ اعتماد ہے، غیر کو آزمائے کیوں؟ ۲۲

”مولوی صاحب! کیا؟ لطفِ معنی ہیں؟ واردینا۔ حسنِ عارض اور حسنِ ظن دو صنعتیں محبوب میں جمع ہیں یعنی صورت اچھی اور اُس کا گمان صحیح ہے، خطا کبھی نہیں کرتا اور یہ گمان اُس کو بہ نسبت اپنے سے کہ میرا مارا کبھی نہیں بچتا اور میرا تیر غمزہ کبھی خطا نہیں کرتا۔ پس جب اُس کو اپنے اوپر ایسا بھروسہ ہے تو رقیب کا امتحان کیوں کرے اور حسنِ ظن نے رقیب کی شرم رکھ لی ورنہ یہاں معشوق نے مغالطہ کھایا تھا۔ رقیب عاشق صادق نہ تھا، ہوسناک آدمی تھا۔ اگر پائے امتحان درمیان میں آتا حقیقت کھل جاتی۔“ ۲۳

اگر غالب کی بعض شعری اصلاحوں پر غور کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ بعض اوقات صرف ایک لفظ کی تبدیلی سے وہ شعر کی معنیات کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں اور ایک عام سا شعر بھی بلاغت اور معنی آفرینی کی عمدہ مثال بن جاتا ہے۔ مثلاً حالی کا ایک شعر ہے:

بارہا دیکھ چکے تیرا فریب اے ظالم!

ہم سے اب جان کا دھوکہ نہیں کھایا جاتا

غالب اس شعر کی اصلاح میں ”ظالم“ کا لفظ ہٹا کر ”دنیا“ رکھ دیتے ہیں اور اس ایک لفظ کی تبدیلی سے وہ شعر جس کا تعلق پہلے صرف محبوب کی جفاؤں سے تھا وسعتِ معنی کے ساتھ حیات و کائنات کو بھی اپنے دائرہ امکان میں لے آتا ہے۔ ۲۴

اسی طرح حالی کا ایک اور شعر ہے:

عمر شاید نہ کرے آج وفا

سامنا ہے شبِ تنہائی کا

غالب اس شعر کی اصلاح کرتے ہوئے ”سامنا“ کا لفظ ہٹا کر ”کائنات“ رکھ دیتے ہیں۔ ”سامنے“

کا تعلق صرف شبِ تنہائی سے ہو سکتا ہے لیکن کاٹنے کا تعلق عمر سے بھی ہے اور شبِ تنہائی سے بھی۔ یہاں اگرچہ خیال وہی رہا لیکن خیال کی ادائیگی میں شعر کا درجہ پہلے کی نسبت بلند ہو گیا۔ ۲۵

غالب کا اردو کلام معنیاتی نقطہ نگاہ سے ادب کی ایک لازوال دستاویز ہے۔ وفورِ معنی کے امکانات پر ان کی نظر بہت گہری تھی۔ ان کے اختراع کردہ استعارے اور علامت و رموز کلام غالب کی معنیاتی سطح کو بلند کر کے غزل غالب کی تہ داری میں اضافے کا سبب بنتے ہیں۔ غالب شعر کی معنیات کو بلند کرنے کے لیے جو دیگر وسائل بروئے کار لائے ہیں اگر انھیں چند نکات کی صورت میں بیان کیا جائے تو ترتیب کچھ یوں ہوگی:

- صنائع بدائع معنوی۔

- پہلو داری اور ذومعنویت۔

- اختراعی تراکیب کی معنوی گہرائی۔

درج بالا نکات کلام غالب کے معنیاتی نظام کے چند بنیادی پہلو ہیں۔ وقت اور زمانے کے ساتھ ساتھ معنیاتی نظام کی تقلیب بھی ہوتی رہتی ہے اس لیے ہم ان پہلوؤں کو حتمی اور آخری تصور نہیں کر سکتے کیونکہ ہر زمانے کا قاری کلام غالب کی تحسین و تفہیم کے معیار اپنے عہد کے مذاق اور ذہنی بالیدگی کی روشنی میں متعین کرتا ہے۔ کلام غالب کو آج جس زاویہ نگاہ سے پرکھا جا رہا ہے۔ آج سے سو سال پیشتر زاویہ نگاہ اس سے یکسر مختلف تھا اور یقیناً آج سے سو سال بعد کا قاری اسے اپنے عہد کی علمی ترقیات اور ذوقی معیارات کی روشنی میں پرکھے گا۔ چنانچہ کلام غالب کی معنیات پر گرفت کا دعویٰ سورج کو چراغ دکھانے کے مترادف ہوگا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی یہ رائے اس خیال کو تقویت بخشتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

”معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گرفت میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے لیے اسے چند الفاظ میں مقید تو کیا جاسکتا ہے، لیکن تمام معنیاتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس بحث میں الفاظ کو محض اشاریہ سمجھنا چاہیے اس کُل معنیاتی نظام کا جو ان گنت استعاراتی اور ایمائی رشتوں سے عبارت ہے اور لامحدود امکانات رکھتا ہے جنہیں تخلیقی طور پر محسوس تو کیا جاسکتا ہے لیکن منطقی طور پر دو اور دو چار کی زبان میں بیان نہیں کیا جاسکتا۔“ ۲۶

غالباً غالب آج سے ڈیڑھ سو سال پہلے معنیاتی نظام کی اس پیچیدگی کو محسوس کرتے ہوئے اپنی شاعری کو ”گنجینہ معنی کا طلسم“ قرار دے گئے تھے۔ غالب کا اسلوب بیانی امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے ایک نئی زبان ایجاد کی، نئی تراکیب سے زبان کا دامن مالا مال کیا اور معنیاتی لحاظ سے ایسے خیالات کو شعری جامہ پہنایا جو اس سے پہلے ادبی دنیا میں موجود نہیں تھے، یعنی انھوں نے اپنی شاعری کی صورت میں ایک نئے معنیاتی نظام کی بنیاد رکھی۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

”ہر بڑا شاعر اس معنی میں نئی زبان خلق کرتا ہے کہ خواہ وہ نئے لفظ بڑی تعداد میں ایجاد نہ کرے اور تمام اظہاری سانچے کلاسیکی روایت سے مستعار لے تاہم اگر وہ ان کو ایک نئی لذت اور کیفیت سے سرشار کر دیتا ہے یا دوسرے لفظوں میں وہ ان میں نئی معنویاتی شان پیدا کر دیتا ہے تو اس کا اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے۔“ ۲۷

اردو شاعری کی روایت میں غالب ایک ایسا ہی فن کار ہے جس نے کلاسیکی روایت سے بحرِ پور استفادہ کے باوجود اس میں تخلیقی شان بھی پیدا کر دی اور یہی ان کی شاعرانہ عظمت کی دلیل ہے۔  
صنائع بدائع معنوی اور کلامِ غالب:

دیوانِ غالب نازک و لطیف اور اچھوتے مضامین کا ایک دلکش مرتع ہے۔ غالب صغریٰ سے شعر گوئی کی طرف مائل تھے۔ ان کا اولین کلام ”پتنگ بازی“ کے موضوع پر ایک مثنوی کی صورت میں ملتا ہے جو غالباً انھوں نے آٹھ نو برس کی عمر میں تحریر کی تھی۔ اس مثنوی کو بھی لفظی و معنوی صنعت گری کا شاہکار کہہ سکتے ہیں۔ گویا نئے مضامین اختراع کرنے کا شوق انھیں ازلی تھا۔ اس پر مستزاد کلاسیکی فارسی ادبیات سے نسبت اور شغف جس نے انھیں ابتدا ہی سے حسنِ معنی کا دلدادہ بنا دیا۔ ڈاکٹر نذیر احمد ”محاسن الفاظِ غالب“ میں لکھتے ہیں:

”غالب کا اردو دیوان نسبتاً بہت مختصر سا ہے لیکن ہر لفظ صنائع بدائع معنوی کا ظلم ہے اور ہر حرف کی تہہ میں رعایتِ لفظی کا میخانہ موجود ہے جو غور کرنے والوں کو اس کے کلام کی شراب سے مرست کرتا ہے۔“ ۲۸

سید عابد علی عابد کی رائے بھی اسی خیال کی تائید کرتی ہے۔ آپ کے خیال میں:  
”اکثر لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ غالب کے ہاں صنعتیں بہت کم استعمال ہوئی ہیں... غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ خیال بالکل غلط ہے۔ غالب نے بھی صنعتیں بہت کثرت سے استعمال کی ہیں لیکن ایسی خوبی سے استعمال کی ہیں کہ محلِ معانی ہونے کے بجائے معاون ہوتی ہیں اور جب ان کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے تو ایک خاص قسم کا انبساط حاصل ہوتا ہے...“ ۲۹

جہاں تک شعر کی جمالیات کا تعلق ہے شاعر تخلیقِ حسن کے لیے صرف دلکش الفاظ کے پیکر ہی نہیں تراشتا بلکہ حسنِ معنی کی ایسی دنیا میں بھی متعارف کرواتا ہے کہ پڑھنے والا حسنِ خیال کی دادی میں گم ہو جاتا ہے۔ جہاں تک علمِ بدائع کا تعلق ہے یہ لفظ و معنی دونوں پر محیط ہے۔ اسی لیے صنائع بھی دو اقسام کی ہوتی ہیں یعنی لفظی و معنوی۔ مشرق و مغرب کے ناقدانِ فن بہت عرصے تک اس بحث میں الجھے رہے کہ حسن کا تعلق دراصل پیکرِ الفاظ سے ہے یا فنِ پارے کی عظمت کا اصل سبب حسنِ معنی میں مضمر ہے؛ درحقیقت ان دونوں کا آپس میں گہرا تعلق ہے، بالخصوص مشرقی شعریات اس سلسلے میں زیادہ ٹھوس اور واضح نقطہ نظر رکھتی ہے۔ سید عابد علی عابد کی رائے میں:

”مشرق کا نقطہ نظر جو بدیع کی تعریف سے ظاہر ہوتا ہے، زیادہ قرین حقیقت معلوم ہوتا ہے کہ حسن صورت و معنی، لفظ و معنی کے اختلاط و ارتباط میں پایا جاتا ہے۔ لفظ و معنی کو صرف نظریاتی طور پر جدا کیا جاسکتا ہے ورنہ لفظ و معنی ہی کی حقیقت کا ایک رخ ہے۔۔۔۔۔“ ۲۱

ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی کلاسیکی غزل کی شعریات کو دو بنیادی ستون یا انواع میں تقسیم کرتے ہیں؛ ایک وہ جن کی نوعیت علمیاتی (Epistemological) ہے اور دوسری نوع کے تصورات وہ ہیں جنہیں وجودیاتی یعنی Ontological کہا جاسکتا ہے۔ وجودیاتی تصورات با معنی لفظ یا مضمون، وزن و بحر، تائید اور ربط وغیرہ سے عبارت ہیں اور ظاہر ہے کہ وجودیاتی تصورات کی قائم کردہ شرائط اور ضرورتوں کا لحاظ نہ رکھا جائے تو شعر وجود ہی میں نہیں آ سکتا۔

علمیاتی تصورات کا تعلق مضمون آفرینی، معنی آفرینی، خیال بندی، کیفیت اور شور انگیزی وغیرہ سے ہے۔ ان تصورات میں بڑی باریکیاں موجود ہیں لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ شعر کے وجود کے بارے میں جن افکار کو فروغ حاصل ہوا وہ دو طرح کے تھے؛ کچھ وہ جن کے بغیر شعر ممکن نہ تھا اور کچھ وہ جن کے ذریعے شعر میں خوبی پیدا ہونے کے امکانات تھے۔ ۲۲

فن کار خواہ صنائع لفظی کا اہتمام کرے یا صنائع معنوی کی کاوش، درحقیقت وہ اپنے لیے ایک ایسا موثر پیرایہ اظہار تلاش کر رہا ہوتا ہے جو اظہار مطلب پر قادر ہو۔ گویا فن کار لفظ و معنی کو ایک رشتے میں پرو کر ہی داد و تحسین کا مستحق ٹھہرتا ہے۔ اس سلسلے میں سید عابد علی عابد کی یہ رائے قابل غور ہے کہ:

”صنائع معنوی پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ علم بدیع کے مطالعے کی غایت یہ تھی کہ شاعر اپنے مافی الضمیر کا اظہار سوچ سمجھ کر کرے۔۔۔ اس غور و فکر میں ہو سکتا ہے کہ الفاظ کی وہ خاص ترتیب ہاتھ آ جائے جو گویا معنی مطلوب کے اظہار کے لیے مقدر ہو چکی ہے، تو گویا صنائع معنوی، تخلیقی عمل کی گرمی رفتار کو روکنے کے بہانے ہیں۔ مقصد یہ ہے کہ فن کار جلدی نہ کرے اور ایسے مجموعہ الفاظ کی جستجو میں سرگرداں رہے جو مفہوم اور مطالب کی تمام دلاتوں کو مجمل الفاظ میں مقید کر سکے۔“ ۲۳

غالب آغاز ہی سے صورت و معنی سخن کے دلدادہ تھے۔ وہ روایتی پیرایوں کو بھی روایت سے ہٹ کر جدید تر معنی عطا کرنے کے متمنی تھے۔ انھوں نے اپنی غزل کی نئی معنیات کی تشکیل کے لیے امکانات کے جوئے پیرائے منتخب کیے ان میں صنائع بدائع معنوی کو اہم مقام حاصل ہے۔ ان کے یہاں طباق و تضاد بھی ہے، مبالغہ و ابہام بھی، تجاہل عارفانہ بھی ہے اور حسن تعلیل کی کار فرمائی بھی، لف و نشر بھی ہے اور مراعات النظر و تجرید بھی۔ غالب نے تمام صنائع معنوی کو بڑے حسن و خوبی سے جز و شعر بنایا ہے کیونکہ علم بیان ہو یا علم معنی کلام میں تاثیر کا طلسم اسی صورت میں بنتا ہے جب شاعر فنکارانہ مہارت سے، مطابقت الفاظ و معنی سے فی الواقعہ سخن کو گنجینہ معنی کا طلسم بنا سکے۔ شاعری کو ساحری میں مبدل کر سکے اور معنی کی نئی دنیا کیں مسخر کر سکے۔ غالب ذرا نایاب معانی کے جوئے تھے۔ ذیل میں صنائع بدائع معنوی کے مختصر تعارف کے ساتھ ان کے وہ اشعار درج کیے جا رہے ہیں جو صنائع معنوی کے صنائع استعمال سے



عبارت ہیں:

### صنعتِ طباق یا تضاد:

صنعتِ طباق، تضاد یا مطابقت میں کلام میں ایسے دو الفاظ لائے جاتے ہیں جن کے معنی آپس میں متقابل یا متضاد ہوتے ہیں۔ مثلاً سود و زیاں، آسان و دشوار، مرنا جینا، اچھا اور برا وغیرہ۔ بنیادی طور پر تقابل و تضاد کی دو قسمیں ہوتی ہیں یعنی:

۱۔ طباقِ ایجابی۔

۲۔ طباقِ سلبی۔

طباقِ ایجابی میں مذکورہ امثال کی طرح دونوں لفظ ایک دوسرے کے متضاد یا برعکس ہوتے ہیں۔ مثلاً نشیب و فراز، پستی و بلندی، اٹھنا بیٹھنا، زندگی و موت، آنا اور جانا وغیرہ۔

طباقِ سلبی میں حروفِ نفی کے ذریعے تضاد ظاہر کیا جاتا ہے اور عموماً دونوں لفظ ایک ہی مصدر سے مشتق ہوتے ہیں۔ مثلاً رہے نہ رہے، سمجھانہ سمجھا، ہوئی ان ہوئی، گفتن نکتن وغیرہ۔ کلامِ غالب میں طباقِ ایجابی اور طباقِ سلبی دونوں کی امثال بکثرت موجود ہیں بلکہ صنعتِ تضاد و طباق غالب کی پسندیدہ صنائع معنوی میں سے ایک معلوم ہوتی ہے۔ درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

### صنعتِ طباقِ ایجابی:

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آسان ہونا  
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا ۳۳  
تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ  
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا ۳۴  
ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا  
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا ۳۵  
درد منت کشِ روا نہ ہوا  
میں نہ اچھا ہوا ، برا نہ ہوا ۳۶  
یاس و اُمید نے یک عربدہ میداں مانگا  
عجزِ ہمت نے طلسمِ دل سائل باندھا ۳۷  
نہ کہہ کہہ گریہ بمقدارِ حسرتِ دل ہے  
مری نگاہ میں ہے جمع و خرچ دریا کا ۳۸



دل دیا ، جان کے کیوں اس کو وفادار اسد  
 غلطی کی کہ جو کافر کو مسلمان سمجھا ۵۹  
 وہ فراق اور وہ وصال کہاں  
 وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں ۶۰  
 غرہ اوج بنائے عالم امکان نہ پوچھ  
 اس بلندی کے نصیبوں میں ہے پستی ایک دن ۶۱  
 کر دیا ضعف نے عاجز غالب  
 تنگ پیری ہے جوانی میری ۶۲  
 کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں  
 ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں ۶۳  
 رہا آباد عالم اہل ہمت کے نہ ہونے سے  
 بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے ۶۴  
 ہماری سادگی تھی التفاتِ ناز پر مرنا  
 ترا آنا نہ تھا ظالم مگر تمہید جانے کی ۶۵  
 ہے نوآموز فنا ہمت دشوار پسند  
 سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا ۶۶  
 کہوں کیا خوبی اوضاعِ ابنائے زماں غالب  
 بدی کی اس نے جس سے کی تھی ہم نے بارہائیلی ۶۷  
 بے اعتدالیوں میں سبک سب میں ہم ہوئے  
 جتنے زیادہ ہو گئے اتنے ہی کم ہوئے ۶۸  
 جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا  
 وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو ۶۹  
 کی اس نے گرم سینہ اہل ہوس میں جا  
 آوے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے ۷۰  
 ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار  
 یا الہی یہ ماجرا کیا ہے؟ ۷۱

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق  
 نوحہ غم ہی سہی ، نغمہ شادی نہ سہی ۶۲  
 پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہل شوق کا  
 آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے ۶۳  
 ہیں اہل خرد کس روشِ خاص پہ نازاں  
 پابستگی رسم و رہ عام بہت ہے ۶۴  
 تم کرو صاحب قرانی جب تک  
 ہے طلسم روز و شب کا در کھلا ۶۵  
 مرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدیق توفیق  
 مرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل ۶۶  
 خوب تھا، پہلے سے ہوتے جو ہم اپنے بدخواہ  
 کہ بھلا چاہتے ہیں ، اور برا ہوتا ہے ۶۷  
 فرش سے تاعرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا  
 یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا ۶۸  
 ہے وصل ہجر عالم تمکین و ضبط میں  
 معشوق شوخ و عاشق دیوانہ چاہیے ۶۹  
 ہستی ہے ، نہ کچھ عدم ہے غالب  
 آخر تو کیا ہے ، اے ”نہیں ہے“ ۷۰  
 یہ باعثِ نومیدی اربابِ ہوس ہے  
 غالب کو برا کہتے ہو ، اچھا نہیں کرتے اے  
 ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر  
 کعبہ مرے پیچھے ہے ، کلیسا مرے آگے ۷۱  
 محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا  
 اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے ۷۲  
 غالب برا نہ مان جو داعظِ برا کہے  
 ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے ۷۳

صادق ہوں اپنے قول میں غالب خدا گواہ  
 کہتا ہوں سچ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے ۷۵  
 اہم ہو بت پھر تمہیں پندارِ خدائی کیوں ہے  
 تم خداوند ہی کہلاؤ ، خدا اور سہی  
 کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب  
 سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی  
 مجھ کو وہ دو کہ جسے کھا کے نہ پانی مانگوں  
 زہر کچھ اور سہی ، آبِ بقا اور سہی ۷۶  
 فائدہ کیا؟ سوچ! آخر تو بھی دانا ہے اسد  
 دوستی ناداں کی ہے ، جی کا زیاں ہو جائے گا ۷۷  
 ایک میں کیا کہ سب نے جان لیا  
 تیرا آغاز اور ترا انجام  
 میرا اپنا جدا معاملہ ہے  
 اور کے لین دین سے کیا کام  
 بوسہ دینے میں ان کو ہے انکار  
 دل کے لینے میں جن کو ہے ابرام  
 ہے ازل سے روائی☆☆ آغاز  
 ہو ابد تک رسائی انجام ۷۸

صنعتِ طباقِ سلیبی:

منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں  
 زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا ۷۹  
 درد منت کش دوا نہ ہوا  
 میں نہ اچھا ہوا ، برا نہ ہوا ۸۰

☆ یہ غزل غالب نے اپنے ایک خط میں لکھی ہے جو ”اردوئے معلیٰ“ اور ”دیوانِ غالب“ مطبوعہ بدایوں کے آخر

میں موجود ہے۔ نکتہ حمید یہ کے آخر میں بھی ہے۔

☆☆ بعض نسخوں میں ”روائی“ کی جگہ ”روانی“ بھی چھپا ہے۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا  
 ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا ۵۱  
 گو میں رہا رہیں ستم ہائے روزگار  
 لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا ۵۲  
 دل سے نکلا، پہ نہ نکلا دل سے  
 ہے ترے تیر کا پیکان عزیز ۵۳  
 ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز  
 نا مہرباں نہیں ہے، اگر مہرباں نہیں ۵۴  
 ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں  
 کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں ۵۵  
 شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی  
 ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں ۵۶  
 نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے  
 کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے ۵۷  
 دکھا کے جہش لب ہی تمام کر ہم کو  
 نہ دے جو بوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے ۵۸  
 یہ ضد کہ آج نہ آوے اور آئے دن نہ رہے  
 قضا سے شکوہ ہمیں کس قدر ہے کیا کہیے ۵۹  
 نہ کہیو طعن سے پھر تم کہ ہم شکر ہیں  
 مجھے تو خو ہے کہ جو کچھ کہو، بجا کہیے ۶۰  
 ہاں کھائیو مت فریب ہستی  
 ہر چند کہیں کہ ”ہے“ نہیں ہے ۶۱  
 بچ آ پڑی ہے وعدہ دلدار کی مجھے  
 وہ آئے یا نہ آئے پہ یاں انتظار ہے ۶۲

صنعتِ ایہام:

ایہام کے معنی وہم میں ڈالنا ہے۔ اصطلاح میں اس سے مراد یہ ہے کہ کلام میں کوئی ایسا لفظ لایا جائے جس سے سننے والا تھوڑی دیر کے لیے وہم میں پڑ جائے۔ ایسے لفظ کے عموماً دو معنی ہوتے ہیں۔

ایک معنی قریب اور دوسرے معنی بعید۔ سننے والے کا ذہن معنی قریب کی طرف منتقل ہوتا ہے لیکن غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کی مراد معنی بعید (پوشیدہ) سے ہے۔ ۹۳

ایہام کی صنعت ولی دکنی کے کلام میں بھی موجود تھی لیکن بعد میں آنے والے شعرا نے ایہام گوئی کو کلام کے بنیادی اجزا میں شمار کرنا شروع کر دیا۔ آبرو، مضمون، یک رنگ اور شا کرنا جی وغیرہ ایہام گوئی کے اس قدر والدہ تھے کہ اس صنعت کو کلام کا لازمی جزو سمجھا جانے لگا۔ میر و سودا کے دور میں ایہام گوئی کے خلاف رد عمل کا اظہار کیا گیا لیکن اس کے باوجود میر اور سودا کے کلام میں ایہام کی امثال بکثرت موجود ہیں۔ عہد غالب میں اکثر شعرا ایہام گوئی سے نفرت اور بیزاری کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ غالب کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ ایہام کے ذریعے شعر کو پہیلی نہیں بلکہ پُر لطف بنا دیتے ہیں۔ ان کے کلام سے صنعت ایہام کی چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا  
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا ۹۴  
ہوں سراپا ساز آہنگ شکایت کچھ نہ پوچھ  
ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے ۹۵  
غم سے مرتا ہوں کہ اتنا نہیں دنیا میں کوئی  
کہ کرے تعزیت مہر و وفا میرے بعد ۹۶  
تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا  
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا ۹۷  
زبان اہل زباں میں ہے مرگ خاموشی  
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانی شمع ۹۸  
آتا ہے مرے قتل کو پر جوش رشک سے  
مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر ۹۹  
آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک  
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک ۱۰۰  
جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے  
سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا ۱۰۱  
موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال  
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا ۱۰۲

جلے ہے دیکھ کے بالینِ یار پر مجھ کو  
 نہ کیوں ہو دل پہ مرے داغِ بدگمانی <sup>۱۰۳</sup>  
 ہجومِ گریہ کا سامان کب کیا میں نے  
 کہ گر پڑے نہ مرے پاؤں پر در و دیوار <sup>۱۰۴</sup>  
 گرچہ ہے طرزِ تغافل پردہ دارِ رازِ عشق  
 پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے <sup>۱۰۵</sup>  
 دل میں پھر گریہ نے اک شور اٹھایا غالب  
 آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا <sup>۱۰۶</sup>  
 لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں  
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے <sup>۱۰۷</sup>  
 کلامِ غالب میں کہیں کہیں ایہامِ تضاد کی مثالیں بھی موجود ہیں یعنی کلام میں دو ایسے لفظ لانا جن  
 میں باہم تقابل و تضاد نہ ہو لیکن ایسے الفاظ کے ساتھ بیان کرنا جن میں باہم تضاد موجود ہو۔ مثلاً:  
 سوزشِ ☆ باطن کے ہیں احباب مکر ورنہ یاں  
 دل محیطِ گریہ و لب آشنائے خندہ ہے <sup>۱۰۸</sup>  
 دل اور لب میں تضاد نہیں ہے لیکن گریہ و خندہ میں تضاد ہے اس لیے دل کو گریہ کے ساتھ اور لب کو  
 خندہ کے ساتھ نسبت دینے سے تضاد پیدا ہو گیا۔ <sup>۱۰۹</sup>  
 کبھی شکایتِ رنج گراں نشیں کیجے  
 ☆ کبھی ☆ حکایتِ صبرِ گریز پا کہیے <sup>۱۱۰</sup>  
 رنج اور صبر میں تضاد نہیں ہے بلکہ رنج اور راحت میں ہے لیکن رنج کو گراں نشیں اور صبر کو گریز پا  
 قرار دینے سے ان میں تضاد واقع ہو گیا اور معنوں میں ایک خاص لطف پیدا ہو گیا ہے۔ <sup>۱۱۱</sup>  
 صنعتِ مراعاتِ النظیر :

صنعتِ تضاد کے علاوہ کلاسیکی شعرا نے شعوری یا غیر شعوری طور پر جس صنعت پر سب سے زیادہ توجہ  
 دی ہے وہ صنعتِ مراعاتِ النظیر ہے۔ اس صنعت کے استعمال سے کلام کی معنی خیزی دو چند ہو جاتی ہے۔  
 اس صنعت کو توفیق، تلفیق اور اِتلاف بھی کہتے ہیں۔ کلام میں ایسی اشیا کا ذکر کرنا جن میں تقابل و تضاد  
 کے علاوہ کوئی نسبت موجود ہو۔ مثلاً چمن کے ذکر کے ساتھ گل و بلبل، بہار و خزاں، صیاد و گچیس اور  
 ☆ نئے عرشی اور دیگر موثر نسخوں میں ”سوزش“ کی جگہ ”شورش“ چھپا ہے۔ نئے نظامی میں ”سوزش“ درج ہے۔  
 ☆☆ نئے نظامی میں ”کبھی“ کی جگہ ”کہیں“ درج ہے۔



سرد قمری وغیرہ کا ذکر کرنا۔ غالب کے بہت سے اشعار میں صنعتِ مراعاتِ النظیر کا اہتمام ملتا ہے۔  
درج ذیل اشعار بطور مثال ملاحظہ کیجیے:

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا  
شعلہٴ جوآلہ ہر اک حلقہٴ گرداب تھا ۱۱۲  
دریائے معاصی تک آبی سے ہوا خشک  
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا ۱۱۳  
ربطِ یک شیرازہٴ وحشت ہیں اجزائے بہار  
سبزہ بیگانہ ، صبا آوارہ ، گل نا آشنا ۱۱۴  
بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ خن کے ساتھ  
لیکن عیارِ طبع خریدار دیکھ کر ۱۱۵  
رو میں ہے رخسِ عمر ، کہاں دیکھیے تھمے  
نے ہاتھ باگ پر ہے ، نہ پا ہے رکاب میں  
جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دم سماع  
گر وہ صدا سمانی ہے چنگ و رباب میں  
ہے مشتمل نمودِ صُور پر وجودِ بحر  
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں ۱۱۶  
کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے  
لعل و زمرہ و زر و گوہر نہیں ہوں میں ۱۱۷  
لے گئی ساقی کی نخوتِ قلزمِ آشامی مری  
موج سے کی آج رگ مینا کی گردن میں نہیں ۱۱۸  
شرمِ رسوائی سے جا چھپنا نقابِ خاک میں  
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے ۱۱۹  
اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادثِ مکتب  
لطمہٴ موج کم از سیلی استاد نہیں ۱۲۰  
ہے جوشِ گل بہار میں یاں تک کہ ہر طرف  
اڑتے ہوئے ، الجھتے ہیں مرغِ چمن کے پاؤں ۱۲۱  
چھڑ کے ہے شبنم آئینہٴ برگِ گل پہ آب  
اے عندلیب! وقتِ وداعِ بہار ہے ۱۲۲

سیاہی جیسے گر جاوے دم تحریر کاغذ پر  
 مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی ۱۲۳  
 یہ لاش بے کفن اسدِ خستہ جاں کی ہے  
 حق مغفرت کرے عجب آزادِ مرد تھا ۱۲۴  
 طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ  
 دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو ۱۲۵

### صنعتِ لف و نشر:

”لف“ کے معنی لپیٹنا اور ”نشر“ کے معنی پھیلانا ہیں۔ اصطلاحاً اگر کلام میں پہلے چند چیزوں کا ذکر ایک خاص ترتیب سے کیا جائے اور اس کے بعد ان چیزوں کے مناسبات اسی ترتیب سے یا بلا ترتیب بیان کیے جائیں تو اسے صنعتِ لف و نشر کہتے ہیں۔ اس کی تین قسمیں ہیں:  
 اگر ترتیبِ نشر ”لف“ کے مطابق ہو تو اسے لف و نشر مرتب کہتے ہیں اور اگر ترتیب مختلف ہو تو اسے لف و نشر غیر مرتب کہتے ہیں اور اگر مناسبات کی ترتیب الٹی ہو تو لف و نشر معکوس کہتے ہیں۔ کلامِ غالب سے چند مثالیں دیکھیے:

لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ  
 یہ جتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے ۱۲۶ (لف و نشر مرتب)

چشم ، دلالِ جنسِ رسوائی  
 دل ، خریدارِ ذوقِ خواری ہے ۱۲۷ (لف و نشر مرتب)

ایماں مجھے روکے ہے، تو کھینچے ہے مجھے کفر  
 کعبہ مرے پیچھے ہے ، کلیسا مرے آگے ۱۲۸ (لف و نشر مرتب)

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر  
 بادہ نوشی ہے بادِ پیائی ۱۲۹ (لف و نشر مرتب)

غالب کا مشہور قصیدہ جس کا مطلع ہے:

ہاں مہِ نو سنیں ہم اس کا نام  
 جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام ۱۳۰

اس قصیدے کی بابت نظمِ طباطبائی لکھتے ہیں:

”شراح کی نظر میں یہ قصیدہ خصوصاً اس کی تشبیہ ایک کارنامہ ہے۔“ ۱۳۱

جب ازل میں رم پذیر ہوئے

صفحہ ہائے لیالی و ایام

اور ان اوراق میں یہ کلک قضا

بجلا مندرج ہوئے احکام

لکھ دیا شاہدوں کو عاشق گلش

لکھ دیا عاشقوں کو دشمن کام

حکم ناطق لکھا گیا کہ لکھیں

خال کو دانہ اور زلف کو دام

آتش و آب و باد و خاک نے لی

وضع سوز و نم و رم و آرام ۱۳۲

آتش جلاتی ہے یہ وضع سوز ہے، پانی نم ہے، باد اڑاتی ہے، گویا رم کرتی ہے یعنی غبار، خاک یعنی

وہ مٹی جو زمین پر پڑی رہے ساکن ہوتی ہے۔ کس کمال صنعت گری سے اور کیسی قدرت کلام سے کام

لے کر غالب نے یہ صنعت استعمال کی ہے۔ اور لفظ و نشر کے سلسلے میں غالب کا ہمیشہ یہی شیوہ رہا ہے کہ

جب بھی یہ صنعت آئے گی نہایت سلیقے اور خوب صورتی سے آئے گی۔ ۱۳۳

صنعت حسن تعلیل:

حسن تعلیل سے کلام میں معنی آفرینی اور خیال افروزی کا حسن پیدا ہوتا ہے، بالخصوص تشبیہ و استعارہ

کی قدرت حسن تعلیل میں دلکشی پیدا کر دیتی ہے۔ پروفیسر نذیر احمد کی رائے میں:

”کسی چیز کی صنعت کے لیے ایک ایسی چیز کو اس کی علت ٹھہرانا جو دراصل اس کی علت نہ ہو

مگر شاعر کی بیان کی ہوئی علت بھی ممکن ہو، اس صنعت میں تمام اردو اور فارسی کے شاعروں نے

شعر کہے ہیں مگر غالب نے اس میں وہ کمال دکھایا ہے کہ باید و شاید۔“ ۱۳۴

حسن تعلیل میں کسی امر کی جو وجہ شاعر بیان کرتا ہے درحقیقت وہ اصل وجہ نہیں ہوتی لیکن شاعر کی

بیان کی ہوئی وجہ اپنے اندر زیادہ معنی خیز اور لطیف پہلو رکھتی ہے۔ حسن تعلیل کے ذیل میں غالب کے

درج ذیل اشعار دیکھیے:

آر بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا

جام جم سے یہ مرا جامِ سفال اچھا ہے ۱۳۵

نثارِ سبھ مرغوب بتِ مشکل پسند آیا

تماشا ئے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا ۱۳۶

مجھ گرم سے اک آگ لگاتی ہے ۱۳۰  
 ہے چراغاں ٹس و خاشاک گاہاں تہ سے ۱۳۱  
 کہتا ہے کون نالہ ہلہل کو ہے اثر ۱۳۲  
 پردے میں گل کے لاکھ بگر چاک ہو گئے ۱۳۳  
 انھیں منزلور اپنے زنجیروں کا دیکھ آنا تھا ۱۳۴  
 اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی ۱۳۵  
 جاں نزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا ۱۳۶  
 سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگ جاں ہو گئیں ۱۳۷  
 بس کے ہیں ہم اک بہار ناز کے مارے ہوئے ۱۳۸  
 جلوہ گل کے سوا گرد اپنے مدفن میں نہیں ۱۳۹  
 ہو فشارِ ضعف میں کیا ناتوانی کی نمود ۱۴۰  
 قد کے جھکنے کی بھی گنجائش مرے تن میں نہیں ۱۴۱  
 دیا ہے خلق کو بھی تا اسے نظر نہ لگے ۱۴۲  
 بنا ہے عیشِ تجمل حسین خاں کے لیے ۱۴۳  
 کی اس نے گرم سینہ اہلِ ہوس میں جا ۱۴۴  
 آوے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے ۱۴۵  
 سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں ۱۴۶  
 خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پہاں ہو گئیں ۱۴۷  
 رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے ۱۴۸  
 دھوئے گئے ہم اتنے کہ بس پاک ہو گئے ۱۴۹  
 عرضِ نازِ شوخیِ دندانِ برائے خندہ ہے ۱۵۰  
 دعویٰ جمعیتِ احباب جائے خندہ ہے ۱۵۱  
 لبِ عیسیٰ کی جنبش کرتی ہے گہوارہ جذباتی ۱۵۲  
 قیامت کشیۃ اعلیٰ پتاں کا خواب سبکیں ہے ۱۵۳  
 بزمِ وحشت کدہ ہے کس کی ہاشمِ مست کا ۱۵۴  
 شیشے میں نہیں پری پہاں ہے مویق بادہ سے ۱۵۵  
 وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناں لائق اسے ۱۵۶  
 نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے ۱۵۷

### صنعتِ جمع:

کلام میں چند اشیا کو ایک ہی شرط یا حکم کے تحت یکجا کر دینا صنعتِ جمع کہلاتا ہے۔ مثلاً:

بوئے گل ، نالہ دل ، دودِ چراغِ محفل

جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا ۱۵۰

اس شعر میں غالب نے بوئے گل ، نالہ دل اور دودِ چراغِ محفل کو ایک ہی وجہ یعنی پریشانی کے ساتھ نکلنے کو جمع کیا ہے۔ صنعتِ جمع کی چند اور مثالیں ملاحظہ کیجیے:

بلائے جاں ہے غالب اس کی ہر بات

عبارت کیا ، اشارت کیا ، ادا کیا ۱۵۱

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید

مسجد ہو ، مدرسہ ہو ، کوئی خانقاہ ہو ۱۵۲

رہیٹ یک شیرازہ وحشت ہیں اجزائے بہار

سبزہ بیگانہ ، صبا آوارہ ، گل نا آشنا ۱۵۳

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کر رونق

نوحہ غم ہی سہی ، نغمہ شادی نہ سہی ۱۵۴

### صنعتِ تفریق:

اس صنعت کے تحت ایک ہی نوع کی دو اشیا میں فرق کی نشاندہی کی جاتی ہے۔ بقول سید عابد علی عابد:

”اس صنعت میں کمال یہ ہے کہ چیزیں بظاہر مشابہ ہوتی ہیں، ان میں اختلاف کے پہلو

دریافت کیے جاتے ہیں۔ بذلہ سنجی، ظرافت اور متعلقہ کوائف کی یہی تعریف کی گئی ہے کہ اختلافات

میں مشابہتیں ڈھونڈنا اور مشابہتوں میں اختلاف تلاش کرنا۔“ ۱۵۵

کلام میں نزاکتِ خیال اور بذلہ سنجی کی فضا پیدا کرنے کے لیے شعرا اس صنعت کا اہتمام کرتے

ہیں۔ مثلاً:

تُو اور آرائشِ خمِ کاگل

میں اور اندیشہ ہائے دور دراز ۱۵۶

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں

سوئے غم ہائے نہانی اور ہے ۱۵۷

میں اور صد ہزار نوائے جگر خراش

تُو اور ایک وہ نہ شنیدن کہ کیا کہوں ۱۵۸

کلام میں چند چیزوں کا ذکر کر کے ہر ایک کو ان کے منسوبات بقید تعین سے تقسیم کرنا۔ اس میں اور لف و نشر میں یہی فرق ہے کہ تعین متکلم کی طرف سے نہیں ہوتا۔ مخاطب اپنے ذہن سے ہر چیز کے مناسب کو اس سے متعلق کر لیتا ہے اور تقسیم میں خود متکلم بتا دیتا ہے۔ ۱۵۹  
غالب کے ایک قصیدے میں اس صنعت کی کار فرمائی دیکھیے:

جب ازل میں رقم پذیر ہوئے  
صفحہ ہائے لیالی و ایام  
لکھ دیا شاہدوں کو عاشق گش  
لکھ دیا عاشقوں کو دشمن کام  
آسمان کو کہا گیا کہ کہیں  
گنبد تیز گرد نیلی فام  
حکم ناطق لکھا گیا کہ لکھیں  
خال کو دانہ اور زلف کو دام  
ہے ازل سے روائی آغاز  
ہو ابد تک رسائی انجام ۱۶۰

صنعتِ جمع و تفریق و تقسیم:

بعض اوقات شعرا کلام میں صنعتِ جمع، صنعتِ تفریق اور صنعتِ تقسیم تینوں صنائع کا اکٹھے التزام کرتے ہیں۔ مثلاً کلام غالب میں صنعتِ جمع و تفریق کی مثال دیکھیے:

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت  
یہی نقشہ ہے، ولے اس قدر آباد نہیں الا

صنعتِ مبالغہ:

کلام میں کسی بات یا خوبی کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنا مبالغہ کہلاتا ہے۔ نجم الغنی نے بحر الفصاحت میں مبالغے کی تین اقسام بتائی ہیں۔

۱۔ تبلیغ:

یعنی زیب داستان کے لیے بات کو اس طور بڑھا چڑھا کر پیش کیا جائے کہ وہ عقلاً و عادتاً دونوں



طرح سے ممکن ہو۔

۲۔ اغراق:

ایسا مبالغہ جو قریب العقول تو ہو لیکن بعید از عادت ہو، یعنی عقل مان جائے لیکن عادتاً اس چیز کا امکان نہ ہو۔

۳۔ غلو:

مبالغے کی یہ قسم ناپسندیدہ اور نامقبول رہی ہے کیونکہ اس قسم کا مبالغہ نہ صرف بعید از قیاس بلکہ عقلاً و عادتاً بھی ناممکنات میں سے ہوتا ہے۔<sup>۱۶۲</sup>  
فارسی شعری روایت کے حلقہ اثر میں ہونے کے نتیجے میں غالب کا ابتدائی دور شاعری مبالغے اور غلو کی امثال سے بھر نظر آتا ہے۔ نمونے کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہے  
سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا<sup>۱۶۳</sup>  
میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا  
میری آہ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا<sup>۱۶۴</sup>  
یک قدم وحشت سے دریں دفترِ امکاں کھلا  
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا<sup>۱۶۵</sup>  
اہلِ بینش نے بہ حیرت کدہ شوخی ناز  
جوہرِ آئینہ کو طوطی بسمل باندھا<sup>۱۶۶</sup>  
واں کرم کو عذرِ بارش تھا عنایں گیر خرام  
گریہ سے یاں پنہ بالش کفِ سیلاب تھا<sup>۱۶۷</sup>  
میں نے روکا رات غالب کو وگرنہ دیکھتے  
اس کے سیلِ گریہ میں گردوں کفِ سیلاب تھا<sup>۱۶۸</sup>

الغرض غالب کے کلام میں صنائع معنوی کو کمال فن کے ساتھ بخوبی برتا گیا ہے جو ان کی شاعری کو رفعتِ تخیل کے اعلیٰ مرتبے پر فائز کر دیتا ہے۔ صنعتِ گری سے ان کی شاعری میں آورد کا شائبہ نہیں ملتا بلکہ تمام صنائع شاعری کا فطری جز و معلوم دیتی ہیں۔

پہلو داریِ رز و معنویت:

علمِ بدیع میں کئی صنائع بیک وقت ایسی ہیں جو کلام کی پہلو داری اور رز و معنویت کی طرف اشارہ

- ایہام۔

- اداماج۔

- محتمل الضدین وغیرہ۔

لیکن ان تینوں صنائع میں لطیف سا فرق بھی موجود ہے۔ مثلاً ایہام میں ایک ہی الفاظ سے دو معنی مراد لیے جاتے ہیں، جب کہ اداماج میں پورے کلام سے دوسرے معنی اخذ کیے جاسکتے ہیں، بلا اس اہتمام کے کہ دوسرے معنی کی صراحت بھی کی جائے۔ لیکن اداماج کے برعکس محتمل الضدین میں پورے کلام سے جو دو معنی اخذ کیے جاتے ہیں وہ ایک دوسرے سے یکسر مختلف و متضاد ہوتے ہیں۔ غالب نے ان تمام صنائع کو بڑی مہارت سے جزو کلام بنایا ہے کیونکہ ان کی بنیادی دلچسپی کلام کو دو معنی اور پہلو دار بنانے سے تھی۔ ہر لفظ کو گنجینہ معنی کا طلسم بنانے کے لیے اور اپنے تصورات و تخیلات کی گونا گونی کو معرض اظہار میں لانے کے لیے انھیں لامحالہ نئے پیرائے اختیار کرنا ہی تھے۔ ان کی رائے میں:

کثرتِ انشائے مضمونِ تحیر سے اسد

ہر سر انگشت نوکِ خامہ فرسودہ ہے ۱۶۹

غالب و نور معنی کی غرض سے شاعری میں کوئی نہ کوئی بات ماورائے سخن کہنے کے قائل تھے۔ غلام رسول مہر مقدمہ خطوطِ غالب میں رقم طراز ہیں:

”... زبان کی لطافت، الفاظ کی موزونیت، بیان کے حسن اور تراکیب کی دلآویزی کے اسرار

ان پر روشن ہو چکے تھے۔ وہ معنی کے دریا کو مہارت کے کوزے میں بند کرنے کی ہنرمندی میں کمال

بہم پہنچا چکے تھے۔ ادب میں یہ مقام بلند ہر صاحبِ تحریر اور ہر اہلِ قلم کو میسر نہیں آتا۔ لفظوں کو جوڑ

کر فقرے تیار کر لینا یا پیشِ نظر مطالب کو الفاظ کا لباس پہنا دینا آسان ہے، لیکن لفظوں کی معنویت

کے دقائق کا صحیح اندازہ کرتے ہوئے ان سے موقعِ محل پر کام لینا سہل نہیں۔“ ۱۷۰

کلامِ غالب تہ داری، پہلو داری اور دو معنویت سے عبارت ہے۔ ان کا نظریہ شعر و نور معنی اور معنی

آفرینی پر استوار تھا۔ چنانچہ انھوں نے کلام کو پہلو دار بنانے کے لیے ان صنائع معنوی کا انتخاب کیا جو

اس سلسلے میں ان کی بھرپور معاونت کر سکتی تھیں۔ مثلاً:

صنعتِ اداماج کی چند امثال ملاحظہ کیجئے:

کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز

کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟ ۱۷۱

اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ اگر اس سے جان عزیز رکھوں گا تو وہ ایمان لے لے گا اس لیے جان

کو عزیز نہیں رکھتا۔ اور دوسرے معنی لطیف یہ ہیں کہ اس بت پر جان قربان کرنا ہی تو اصل ایمان ہے۔ تو

کیا مجھے ایمان عزیز نہیں جو اس سے جان عزیز رکھوں؟

ترے سرو قامت سے اک قد آدم

قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں ۱۷۲

بظاہر ایک معنی تو یہ ہیں کہ تیرے سرو قامت کے مقابلے میں فتنہ قیامت بھی کمتر ہے۔ اور معنی لطیف یہ ہیں کہ فتنہ قیامت جو ایک بہت بڑا فتنہ ہوگا، وہ تیرے سرو قامت ہی سے تراشا گیا ہے اس لیے وہ بمنزلہ ایک قد آدم ترے قامت سے کم رہ گیا ہے۔

اُبھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ

جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیونکر ہو ۱۷۳

یعنی اگر شہر میں تم جیسا حسین اور نازک مزاج کوئی اور بھی موجود ہوتا تو شہر کا کیا انجام ہوتا۔ جبکہ ایک دوسرے معنی یہ ہیں کہ تمھاری نازک مزاجی اور حسن پر غرور تو آئینے میں خود اپنا عکس بھی گوارا نہیں کرتی۔ تو اگر شہر میں کوئی دوسرا تم جیسا حسین اور موجود ہوتا تو تم کیا قیامت برپا کرتے؟

کون ہوتا ہے حریفِ مے مردِ فگنِ عشق

ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد ۱۷۴

بظاہر شاعر کو دعویٰ ہے کہ اس کے مرنے کے بعد شرابِ عشق کا طلب گار کوئی نہ رہا اور ساقی کو بار بار صلا دینے کی ضرورت پڑ رہی ہے جب کہ دوسرے معنی یہ ہیں کہ ساقی لگا رہا ہے کہ ہے کوئی شرابِ عشق کا طلب گار؟ لیکن جب کوئی اس کی آواز پر لبیک نہیں کہتا تو اس کی لگا رہا یوسی اور خود کلامی کے پیرائے میں ڈھل جاتی ہے۔

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا وطن سے دور

رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم ۱۷۵

اس کے دو معنی ہیں؛ ایک تو یہ کہ دیارِ غیر میں کوئی میرا محرم و شناسا نہیں تھا اس لیے بے کسی کے عالم میں جو موت آئی تو کچھ زیادہ ذلت و رسوائی نہ ہوئی۔ جب کہ معنی لطیف یہ ہیں کہ وطن سے دور مرنے میں بے کسی نے میری عزت رکھ لی ورنہ وطن میں مرتا تو بے کسی کا بہانہ بھی کام نہ آتا۔

ایک ہی کلام سے دو مختلف معنوی جہات کے حصول کا قرینہ غالب کو خوب آتا تھا۔ اس سلسلے میں ادا ماج کے ساتھ ساتھ محتمل القدین کی امثال بھی کلامِ غالب میں اکثر مل جاتی ہیں جہاں ایک ہی بات سے غالب نے دو متضاد و مختلف معنی اختراع کیے ہیں۔ مثلاً چند اشعار بطور مثال دیکھیے:

سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا

ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو ۱۷۶

اس شعر میں دو معنی لفظ ”سر کی قسم“ ہے جس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ ہمیں قسم ہے تیرا سر ضرور اڑائیں گے،

جبکہ بطور محاورہ دوسرا مطلب اس کے بالکل برعکس ہے کہ ہم کو تیرے سر کی قسم ہے یعنی تیرا سر ہرگز نہ اڑائیں گے۔

کلام غالب کی یہ وہی خوبی ہے جس کی طرف مولانا حالی نے ”یادگار غالب“ میں اول اول توجہ مبذول کروائی اور جسے سراہتے ہوئے ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری نے یہ بیان دیا کہ:

”غالب میں حالی نے یہ صنعت دریافت کر کے گویا کولبس کی طرح کا ایک کارنامہ انجام دیا ہے۔“ ۱۷۷

”یادگار غالب“ میں حالی نے غالب کے کلام کی اس خوبی کو متعارف کرواتے ہوئے لکھا ہے:

”مرزا کی طرزِ ادا میں ایک خاص چیز ہے جو اوروں کے ہاں بہت کم دیکھی گئی ہے اور جس کو مرزا اور دیگر ریختہ گو یوں کے کلام میں مابہ الامتیاز کہا جاسکتا ہے۔ ان کے کثیر اشعار کا بیان ایسا پہلو دار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس کے کچھ اور معنی مفہوم ہوتے ہیں مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں، جن سے وہ لوگ جو غلطاً ہری معنوں پر قناعت کر لیتے ہیں، لطف نہیں اٹھا سکتے۔“ ۱۷۸

اس سلسلے میں حالی نے چند اشعار بطور حوالہ رقم کیے ہیں۔ مثلاً:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے  
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ۱۷۹

اس شعر سے جو معنی فوراً متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے یعنی خوف معلوم ہوتا ہے۔ مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس کے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہیں ہوگی مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے۔ ۱۸۰

حالی کے خیال میں قرأتِ متن بھی کلام غالب کے معنوی تنوع کا سبب بنتی ہے۔ مثال کے طور پر اس شعر کے معنی لہجے اور طرزِ ادا کے نتیجے میں یکسر بدل جاتے ہیں۔

کون ہوتا ہے حریفِ مردِ انگنِ عشق  
ہے مکر رلبِ ساتی پہ صلا میرے بعد ۱۸۱

اس شعر کو اگر بیک وقت لکھانے اور بلانے کے انداز میں پڑھیں تو معنی کی سطح کچھ اور ہوتی ہے جب کہ مایوسی، خودکلامی اور افسوس کے لہجے میں پڑھیں تو ایک دوسرے معنی کا حصول ہوتا ہے۔ بالخصوص خودکلامی کے انداز میں شعر کی قرأت بے چارگی، حیرت و استعجاب، طنز اور قولِ محال کی عکاسی کرتی نظر آتی ہے۔

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند  
گستاخی فرشتہ ہماری جناب میں ۱۸۲

اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ مستوق کو یا تو ہماری خاطر ایسی عزیز تھی کہ اگر بالفرض فرشتہ بھی ہماری نسبت کوئی گستاخی کرتا تو اس کو گوارا نہ ہوتی اور یا اب ہم کو بالکل نظر سے گرا دیا گیا ہے۔ اور دوسرے مدہ معنی یہ ہیں کہ اس شعر میں آدم علیہ السلام اور فرشتوں کے اُس قصے کی طرف اشارہ ہے جو قرآن مجید میں مذکور ہے کہ جب خدا تعالیٰ نے آدم علیہ السلام کو پیدا کرنے کا ارادہ ظاہر کیا تو فرشتوں نے کہا: ”کیا تو دنیا میں اُس شخص یعنی اُس نوع کو پیدا کرنا چاہتا ہے جو اس میں فساد اور خوں ریزی کرے؟“ وہاں سے ارشاد ہوا کہ: ”تم نہیں جانتے جو کچھ میں جانتا ہوں“ اور پھر آدم سے ان کو زک دلائی اور تکم دیا کہ آدم کو سجدہ کریں۔ کہتا ہے کہ ہم آج دنیا میں کیوں اس قدر ذلیل ہیں کل تک تو ہماری ایسی عزت تھی۔ ۱۸۳

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا

بس چپ رہو، ہمارے بھی منہ میں زبان ہے ۱۸۴

”ہمارے بھی منہ میں زبان ہے“ اس میں دو معنی پوشیدہ ہیں، ایک یہ کہ ہمارے پاس ایسے ثبوت ہیں کہ اگر بولنے پر آئے تو تم کو قائل کر دیں گے۔ اور دوسرے شوخ معنی یہ ہیں کہ ہم زبان سے چکھ کر بتا سکتے ہیں کہ غیر نے بوسہ لیا ہے یا نہیں لیا۔ ۱۸۵

زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے

دیکھوں اب مر گئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے ۱۸۶

”کون اٹھاتا ہے مجھے“ اس کے دو معنی ہیں؛ ایک تو یہ کہ زندگی میں تو مجھے محفل سے اٹھا دیتے تھے، اب مرنے کے بعد دیکھوں مجھے وہاں سے کون اٹھاتا ہے۔ اور دوسرے معنی یہ کہ محفل سے تو اٹھا دیتے تھے، دیکھوں اب میرا جنازہ کون اٹھاتا ہے۔ ۱۸۷

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر

بادہ نوشی ہے بادِ پیائی ۱۸۸

یہ شعر بہار کی تعریف میں ہے۔ اس میں ”بادِ پیائی“ کے لفظ نے دو معنی پیدا کر دیے ہیں۔ ”بادِ پیائی“ عیث کام کرنے کو بھی کہتے ہیں۔ پس ایک معنی تو اس کے یہ ہیں کہ فصلِ بہار کی ہوا ایسی نشاط انگیز ہے کہ گویا اس میں شراب کی تاثیر پیدا ہو گئی ہے اور جب کہ یہ حال ہے تو بادہ نوشی محض بادِ پیائی یعنی فضول کام ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ بادِ پیائی کو مبتدا اور بادہ پیائی کو خبر قرار دیا جائے اور جس طرح بادہ پیائی کے معنی بادہ خواری کے ہیں، اسی طرح بادِ پیائی کے معنی ہوا کھانے کے لیے جائیں۔ اس صورت میں یہ مطلب نکالے گا کہ آج کل ہوا کھانا بھی شراب پینا ہے۔ ۱۸۹

غالب کی پہاؤ دار شاعری تہہ در تہہ معنویت کا شاہکار ہے۔ وہ خیال کو سیدھے سادھے، سپاٹ اور عام انداز میں کہہ دینے کے قائل نہیں تھے بلکہ طلسم معنی میں اضافے کے لیے رمز و ایما، استعارہ و کنایہ اور دیگر صنائعِ لفظی و معنوی کے فن کارانہ استعمال کو کمالِ سخن خیال کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ نہ صرف





شاعر بلکہ قاری کے ذوق و فہم پر بھی اصرار کرتے تھے کیونکہ دیدہ و بینا کے بغیر اصل مفہوم تک رسائی ممکن ہی نہیں، یعنی:

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کُل  
کھیل لڑکوں کا ہوا ، دیدہ و بینا نہ ہوا ۱۹۰

قاری غالب کی شاعری کا مطلب جب اور جس موڈ میں کرتا ہے، معنویت کی نئی تہیں اور امکانات نئے کے نئے درجے کھلتے چلے جاتے ہیں۔ ان کی شاعری کا یہی وصف انہیں آفاقیت کے منصب پر فائز کرتا ہے۔ ہر عہد اور ہر زمانے میں شارحین غالب نت نئی شرحیں لکھ کر تعبیرِ متن کے نئے نئے امکانات سامنے لاتے رہے ہیں۔ لیکن تعینِ معنی کا مرحلہ حتمی طور پر طے نہیں ہو پاتا۔ مطالب کی کوئی ایک جہت سامنے لائی جائے تو نئے معنوی امکانات واضح اور روشن دکھائی دینے لگتے ہیں۔ یہی ان کے فن کی عظمت اور بقا کی دلیل ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی طرزِ غالب کی اس معنی خیزی کی برقی رو سے مشابہت دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”غالب نے اپنے جذبات و خیالات کی بجلی کو الفاظ کی دھات میں منتقل کر دیا ہے۔ ہر لفظ شاک کا نقطہ اور ہر شعر بہتی بجلی بن گیا ہے... اس میں وہ صفت ہے جسے ٹی۔ ایس۔ ایلٹ Grows on you کے الفاظ سے ادا کرتا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کے پورے معنی سمجھ میں آنے سے پہلے ہی معنی کے اندر چھپی ہوئی موسیقی سے کیف کا عالم طاری ہو جاتا ہے اور پھر شعر کے معنی کی لطافتیں ہم پر ظاہر ہونا شروع ہوتی ہیں اور اس کی برقی تہ ہمارے دل و دماغ کے تاروں میں بنے لگتی ہے۔ یہاں ہر لفظ ایک زندہ، باشعور آدمی کی طرح لاتعداد پہلو رکھتا ہے۔“ ۱۹۱

کلام غالب کی تہ در تہ معنویت شعر کو ہمہ گیر اور وسعتِ بے کراں سے ہم کنار کر دیتی ہے اور فنی اور جمالیاتی اعتبار سے معنویت کے نئے زاویے متعارف کرواتی ہے۔ وہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی بھر دینے کے قائل تھے۔ غالب کے مکاتیب اور ان کے شاگردوں کے کلام پر دی گئی اصلاحیں اس حقیقت کا اعتراف ہیں کہ وہ شعر میں معنی آفرینی، نادر خیالی اور مضامینِ بلند کے قائل تھے۔ مثلاً اپنے اس شعر کی بابت کہ:

حسن اور اُس پہ حسنِ ظن، رہ گئی بوالہوس کی شرم  
اپنے پہ اعتماد ہے، غیر کو آزمائے کیوں؟ ۱۹۲

لکھتے ہیں:

”مولوی صاحب! کیا لطفِ معنی ہیں؟ داد دینا۔ حسنِ عارض اور حسنِ ظن دو صنعتیں محبوب میں جمع ہیں، یعنی صورت اچھی ہے اور اُس کا گمان صحیح ہے، خطا کبھی نہیں کرتا اور یہ گمان اُس کو بہ نسبت اپنے ہے کہ میرا مارا کبھی نہیں پچتا اور میرا تیر غمزہ کبھی خطا نہیں کرتا۔ پس جب اُس کو اپنے اوپر ایسا



بھروسہ ہے تو رقیب کا امتحان کیوں کرے؟ اور حسن ظن نے رقیب کی شرم رکھ لی... اگر پائے امتحان

درمیان میں آتا تو حقیقت کھل جاتی....“ ۱۹۳

غالب کی معنی آفرینی کو ان کے عہد کے لوگ سمجھنے سے قاصر رہے۔ اس کا شکوہ کرتے ہوئے ایک

خط میں لکھتے ہیں:

”ایک کم ستر برس دنیا میں رہا... ایک اردو کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا، ایک فارسی کا دیوان

دس ہزار کئی سو بیت کا، تین رسالے نثر کے، یہ پانچ نسخے مرتب ہو گئے۔ اب اور کیا کہوں گا؟ مدح

کو صلہ ملا، غزل کی دار نہ پائی، ہرزہ گوئی میں ساری عمر گنوائی۔“ ۱۹۴

ایک مکتوب میں مرزا الفتہ کو نشست معنی ملحوظ رکھنے کی تلقین کرتے ہوئے کہتے ہیں:

”میں نے مانا تمہاری شاعری کو... یہ جو تم نے التزام کیا ہے ترصیع کی صنعت کا اور دولخت

شعر لکھنے کا، اس میں ضرور نشست معنی بھی ملحوظ رکھا کرو اور جو کچھ لکھو اس کو دوبارہ سہ بارہ دیکھا

کر۔“ ۱۹۵

غالب جدت فکر اور ندرت خیال کے قائل تھے اور اسی وصف شاعری نے انہیں بقائے دوام کے

دربار میں جگہ دلوائی۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

”جو چیز غالب کو اردو غزل کا مجدد و اعظم کہلاواتی ہے اور جس کے سبب وہ شاعر امروز سے زیادہ

شاعر فردا کہلانے کے مستحق ہیں، وہ ان کے فکر و خیال کی تازگی و ندرت ہے۔ ایسی تازگی اور ایسی

ندرت جو گردشِ مادہ و سال اور کہنگی کے اثر سے ہمیشہ محفوظ رہے گی بلکہ امکان اس کا ہے کہ جیسے جیسے

انسانی شعور بالغ و پختہ ہوتا جائے گا، افکار غالب کی تازگی اور ان کے اسلوب کی رعنائی کچھ اور

تکھرتی محسوس ہوگی۔“ ۱۹۶

معنی آفرینی اور تجدید فکر کے حوالے سے چند اشعار دیکھیے:

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر

دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدحِ خوار دیکھ کر ۱۹۷

لطف بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

چمن زنگار ہے آئینہ بادِ بہاری کا ۱۹۸

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق

آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا؟ ۱۹۹

غشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا ۲۰۰

نفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہدم

گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو ۲۰۱

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام  
 ساتی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں ۲۰۲  
 ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود  
 قبلے کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں ۲۰۳  
 دیر و حرم آئینہ تکرارِ تمنا  
 واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں ۲۰۴  
 خوں ہو کے جگر آنکھ سے پٹکا نہیں اے مرگ  
 رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے ۲۰۵  
 کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل  
 انسان ہوں ، پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں ۲۰۶  
 نقش ، فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا  
 کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا ۲۰۷  
 شوق ہر رنگ رقیبِ سروسامان نکلا  
 قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا ۲۰۸  
 لبِ عیسیٰ کی جنبش کرتی ہے گہوارہ جنبانی  
 قیامت کشتہ لعلِ بتاں کا خوابِ سنگیں ہے ۲۰۹  
 میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد  
 سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا ۲۱۰  
 وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر  
 نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے ۲۱۱

یہ محض چند امثال ہیں کہ غالب نے معنوی تہہ داری اور وسعتِ معانی کے لیے کیا کیا مضامین  
 اختراع کیے ہیں۔ غور کریں تو ان کا پورا دیوان ”مضامین نو کے انبار“ سے بھر نظر آتا ہے۔  
 یہ ایک مسانہ حقیقت ہے کہ غالب نے کلام کو ”گنجینہ معنی کا طلسم“ بنانے کے لیے معنی آفرینی کو  
 اپنا اصل ہتھیار بنایا ہے۔ مشرقی شعریات میں معنی آفرینی کو وصفِ شاعری خیال کیا جاتا رہا ہے۔ غالب  
 کے نظریاتِ سخن میں بھی شاعری کی اصل کلید الفاظ نہیں معنی ہیں۔ ان کے نزدیک بامزہ شعروہ ہیں جس  
 میں بیک وقت معنی کی کئی تہیں پوشیدہ ہوں۔ بظاہر شعر کے معنی کچھ نظر آئیں لیکن غور کرنے پر شعر  
 زیادہ معنی خیز محسوس ہو۔ اصطلاحاً اسی وصفِ شعر کو معنی آفرینی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمن  
 فاروقی ”شعرِ شور انگیز“ میں معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کو شعریات کی اصل بنیاد قرار دیتے ہیں اور اس

وصف شاعری کی وضاحت کچھ اس طور کرتے ہیں:

”معنی“ سے مراد ”معنی آفرینی“ ہے۔ معنی آفرینی اور مضمون آفرینی الگ الگ چیزیں ہیں۔ مضمون آفرینی سے مراد ہے (۲) کوئی نیا مضمون پیدا کرنا (۳) کسی پرانے مضمون میں کوئی نیا پہلو نکالنا، یا (۴) کسی پرانے مضمون کو نئے ڈھنگ سے بیان کرنا۔

معنی آفرینی کا مطلب ہے (۱) کسی شے کی حقیقت میں نئے معنی دریافت کرنا (۲) کلام کے معنی بظاہر کچھ ہوں، لیکن غور کریں تو کچھ اور معنی نکلیں۔ (۳) کلام کے ایک معنی ظاہر ہوں، لیکن غور کریں تو معلوم ہو کہ اس میں متعدد معنی ہیں۔ (۴) کلام ظاہر اور بین طور پر کثیر المعنی ہو۔ یا (۵) کلام میں ایسی رعایتیں ہوں جن سے نئے معنی کا قرینہ نکلے۔“ ۲۱۲

فاروقی کے خیال میں یہ دونوں اصطلاحات ہند ایرانی شعرا اور بڑی حد تک اردو شعرا کی وضع کی ہوئی ہیں۔ پرانے ایرانی ماہرینِ شعریات مضمون اور معنی میں فرق نہیں کرتے تھے... لیکن اٹھارویں صدی کا آغاز ہوتے ہوئے اردو والوں نے مضمون اور معنی کی تفریق کو تسلیم کر لیا تھا۔ ۲۱۳

اگر ان دونوں اصطلاحات کی روشنی میں کلامِ غالب کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے ہاں مضمون آفرینی اور معنی آفرینی دونوں کی امثال بکثرت موجود ہیں۔ پامال مضامین کو نیا آب و رنگ دینا، روایتی مضامین سے نئے معانی کشید کرنا اور زورِ تخیل سے معانی کی نئی دنیا میں تسخیر کرنا غالب کی طبعِ نکتہ جو اور شعری فطانت کی دلیل ہے۔ انھوں نے اپنے مکاتیب میں اپنی طبیعت کے اقتضا سے نئی بات نکالنے اور مضامین نو اختراع کرنے کا اعتراف بار بار کیا ہے۔ انھیں غزل کے فرسودہ مضامین کو فلسفہ و حکمت اور تصوف کے رنگ میں رنگ دینے کا کمال آتا ہے۔ ان کے نزدیک ملکہ شاعری محض قافیہ پیمائی نہیں بلکہ معنی آفرینی ہے۔ جو لوگ ظاہری معنوں پر اکتفا کر لیتے ہیں ان کی رسائی ”گنجینہ معنی“ تک کسی طور ممکن نہیں جیسا کہ ان کے عہد کے لوگ اپنی کوتاہ نظری، کم علمی اور کورِ ذوقی کی بنا پر کلامِ غالب کی شاعرانہ خوبیوں اور معنی بلند کو سمجھنے اور سراہنے میں ناکام رہے۔ غالب نے انھی معنوں میں اپنی شاعری کو ”گنجینہ معنی کا طلسم“ قرار دیا ہے کہ اس کے ظاہری معنوں کے پس پردہ متعدد نئے معنی بیک وقت موجود ہوتے ہیں لیکن طلسمِ خیال اور کثیر المعنویت تک رسائی بصیرت، غور و فکر اور تدبیر کے بغیر کارِ محال ہے۔ بقول سید مشکور حسین یاد:

”غالب کے اشعار کی تفہیم کے لیے ایک ایک لفظ پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ وہ کہیں سے کوئی خیال بھی لیتا ہے تو اپنے ایک دو الفاظ کے اضافے سے اسی خیال کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتا ہے۔ غالب صرف یہی نہیں کرتا، بعض اوقات اصل شعر کے مصرع میں ایک دو لفظ کم کر کے بھی معنی کا رخ بدل کر رکھ دیتا ہے... اس کے ہاں وسعتِ خیال اور وسعتِ معنی کے طور طریقے عجیب عجیب انداز کے ہیں کہ جنہیں معلوم کر کے آدمی حیران رہ جاتا ہے۔“ ۲۱۴

اسلوبیات غالب کی طر فگی اور ندرت اسی میں ہے کہ شعر کے ہر لفظ کے پس پردہ ایک نیا جہان معنی آباد ہے۔ غالب کے اس وصف شاعری کو سمجھنے کے لیے مطلع سردیوان کی مثال ہی کافی ہے کہ غالب کی اپنی کی ہوئی شرح اور وضاحت کے باوجود ہر دور کا شارح اس شعر کے نوع بہ نوع معنی اخذ کرنے میں مصروف ہے اور مفہوم کی نئی نئی جہتیں ہیں کہ کھلتی ہی چلی جاتی ہیں۔ مطلع سردیوان ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا

کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا ۲۱۵

غالب اس شعر کی تشریح مولوی عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں کچھ اس طور پیش کرتے ہیں:

”ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، جیسے مثل

دن کو جلانا خون آلود کپڑے بانس پر لٹکا کر لے جانا۔ پس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخی تحریر

کا فریادی ہے جو صورت تصویر ہے، اس کا پیرہن کاغذی ہے۔ یعنی ہستی اگرچہ مثل تحریر اعتبار محض

ہو، موجد رنج و ملال و آزار ہے۔“ ۲۱۶

بعض شارحین و ناقدین نے غالب کی شرح سے اختلاف کیا اور کچھ نئے مفاہیم کی طرف انگشت

نمائی کی۔ مثلاً نظم طباطبائی کو شرح غالب سے یہ اختلاف ہے کہ:

”... مصنف کا یہ کہنا کہ ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے

جاتا ہے ہمیں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سنا۔ اس شعر میں جب تک کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فتانی

اللہ ہونے کا شوق اور ہستی اعتباری سے نفرت ظاہر ہو اُس وقت تک اسے بامعنی نہیں کہہ سکتے...

وزن و قافیہ کی تنگی سے بعض ضروری لفظوں کی گنجائش نہ ہوئی اور شاعر سمجھا کہ مطلب ادا ہو گیا تو جتنے

معنی شاعر کے ذہن میں رہ گئے اس کو المعنی فی بطن الشاعر کہنا چاہیے۔“ ۲۱۷

دور جدید کے شارحین کو نظم طباطبائی سے اختلاف ہے کیونکہ تحقیق کی روشنی میں کاغذی پیراہن

پہن کر دادخواہی کی مشہور ایرانی رسم مختلف حوالوں سے ثابت ہے۔ این میری شتمل ”شاعری اور خطاطی“

کے حوالے سے لکھے گئے ایک تحقیقی مضمون میں کلام غالب سے برآمد جہات کی نشان دہی کرتے ہوئے

لکھتی ہیں:

”غالب اپنے تمام استعاروں کی طرح خطاطی سے مستعار پیکروں کے اعتبار سے اس روایت

کے بالکل آخری سرے پر کھڑے ہیں جو ہزاروں سالوں پر پھیلی ہوئی ہے... مطلع سردیوان، غالب کی

اختراعی سماجیت اور کلاسیکی استعاروں کو استعمال کرنے کے ہنر کی اچھی مثال ہے۔“ (۲۱۸)

اس شعر کے ہر لفظ پر مفصل تحقیق موجود ہے۔ مثلاً لفظ ”نقش“ کے حقیقی و مرادی معنوں کی روشنی

میں معنی کی نئی جہات کا تعین کیا گیا کیونکہ نقش فارسی کا ایک کثیر المعنوم لفظ ہے۔ اتنے کثیر المعنوم لفظ کو

مظاہر کائنات سے مخصوص کرنے کا جواز صرف یہ ہے کہ مرزا غالب نے اس سے یہی معنی مراد لیے تھے

لیکن اگر ہم شعر کی تعبیر 'نقش' کے مرادی معنی سے شروع کرنے کے بجائے متن کے ایک دوسرے کلیدی لفظ 'تحریر' کی تشریح و وضاحت سے شروع کریں تو متن کے تمام کلیدی الفاظ کے مفہوم کی ایک اور جہت برآمد ہوتی ہے۔<sup>۲۱۹</sup>

شمس الرحمن فاروقی کی رائے میں:

”نقش دراصل انسان ہے جو صورتِ تصویر بے زبان ہے اور زبان بے زبانی سے یہ فریاد کر رہا ہے کہ ہمیں کس نے بتلائے آزار کیا؟... نقش بے زبان ہوتا ہے اور بے زبانی ہی اس کے فریادی ہونے کی دلیل ہے۔ اس طرح کا قول محال غالب کو بہت عزیز تھا۔“<sup>۲۲۰</sup>

مطلع سر دیوان کا لفظ ”شوخی“ بھی کثیر المعنویت کی عمدہ مثال ہے۔ بقول قاضی انضال حسین:

”مسئلہ یہ ہے کہ ”نقش“ کی طرح ”شوخی“ کا بھی کوئی قطعی مفہوم نہیں۔ اس کے تلازموں

میں توجہ، بے نیازی، تیزی، شدت کے علاوہ فور اور کثرت کا مفہوم بھی شامل ہے۔ خود غالب نے شوخی کو مختلف الفاظ کے ساتھ ترکیب دے کر اس لفظ کی مختلف تعبیرات کا انتہائی فن کاری سے استعمال کیا ہے۔“<sup>۲۲۱</sup>

مطلع سر دیوان میں لفظ ”کس کی“ بھی طالبِ توجہ ہے۔ بعض شارحین نے اسے استعجابیہ اور بعض نے استفہامیہ قرار دیا ہے۔ فاروقی ”تفہیمِ غالب“ میں رقم طراز ہیں:

”... پہلے مصرعے کا کلیدی فقرہ ”کس کی“ ہے، یعنی ابھی یہ بات پایہ ثبوت کو نہیں پہنچی کہ وہ کون سی ہستی ہے جس کی شوخی تحریر کے خلاف نقش فریادی ہے... مصرعِ اولیٰ میں ”کس کی“ استعجابیہ سے زیادہ استفہامیہ ہے۔“<sup>۲۲۲</sup>

استفہامی کلمات میں امکانِ معنی کی جہات کی کثرت ہوتی ہے جسے فاروقی شعر کے ”انشائیہ اسلوب“ کا نام دیتے ہیں۔ ان کی رائے میں:

”... بیان دو طرح کے ہوتے ہیں: (۱) خبریہ (۲) انشائیہ۔ خبریہ بیان وہ ہے جس کے اوپر جھوٹ یا سچ کا حکم لگ سکے۔ انشائیہ بیان وہ ہے جس پر جھوٹ یا سچ کا حکم نہ لگ سکے۔ مثلاً یہ بیان خبریہ ہے ”میں انسان ہوں“... مندرجہ ذیل بیانات انشائیہ ہیں ”کیا میں انسان ہوں؟“ ”انسان ہو“ ”کاش وہ انسان ہوتا“ ظاہر ہے کہ ان بیانات کے اوپر جھوٹ یا سچ کا حکم نہیں لگ سکتا۔ چونکہ انشائیہ بیانات میں معنی کے امکانات کی کثرت ہوتی ہے اس لیے انشائیہ بیان کو خبریہ بیان پر ترجیح دیتے ہیں۔“<sup>۲۲۳</sup>

غالب چونکہ معنوی تہہ داری کے قائل تھے اس لیے انھوں نے جا بجا استفہامی اسلوب کو ہی ترجیح دی ہے۔ قاضی انضال حسین مطلعِ دیوان کو فور معنی اور ہمہ جہتی کے لحاظ سے غالب کی تخلیقی فطانت کا مظہر قرار دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

”... مطلع کا ہر اہم لفظ مفہوم کی کثیر جہات کے سبب ایک دوسرے سے اتنی سطحوں پر مربوط



ہے کہ سبب اور نتیجے والی نثری منطق اس ثقافتی و ذوق کی تبدیلی نہیں کرتی... دیوان کے پہلے ہی مطلع میں اپنے ثقافتی طریقہ کار کی وضاحت اور مثال دہانوں پیش کر کے غالب نے گویا اپنے متن کی قرأت کا بہت نما عقین کر دیا ہے۔ یہی اس مطلع سر دیوان کا اتنا یاز ہی ہے۔“ ۲۱۲

معنیات کا ام غالب کا انتیازی وصف یہی ہے کہ ہر دور کا قاری اپنے نقل و وجدان اور اجتماعی شعور کی نشوونما کے ساتھ ساتھ تعین معنی کے نئے امکانات تلاش کرنے کی کاوش کرتا ہے اور ہر مہد میں اسلوبیات غالب ایک نیا معنوی تناظر فراہم کرنے لگتا ہے۔ غالب کا یہی وصف شعری مطالعہ غالب اور تنہیم غالب کے سفر کو جاری و ساری رکھے ہوئے ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”... کلام غالب کی عہد بہ عہد وسیع تر ہوتی ہوئی معنویتوں کو دیکھتے ہوئے میرا خیال اب بھی یہی ہے کہ غالب نہ صرف یہ کہ دنیا کے عظیم ترین شعرا میں ہیں بلکہ معنی آفریں کلام لکھنے میں، یعنی ایسا کلام لکھنے میں جس میں معنی کے امکانات کی کثرت ہو، دنیا کے بہت کم شعرا ان کے مقابل ٹھہر سکتے ہیں۔“ ۲۱۵

### اختراعی تراکیب کی معنی خیزی:

خیال کا سفر حرف و صوت کی منزل سے گزرتا ہوا لفظ کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔ لفظ کی صورت پذیری کے پس پردہ اختراع و ایجاد کی طویل کشمکش کا رفرما ہوتی ہے اور ایک ایک لفظ کے پس منظر میں انسان کے ادراک و عرفان اور انکشاف ذات کی ایک داستان دور تک پھیلی نظر آتی ہے۔ لفظ اپنے دامن میں کیا وسعتیں اور کیسی پہنائیاں پوشیدہ رکھتا ہے، اس کا اندازہ تو اُلوہی لفظ ”گن فیکون“ کی کارفرمائی سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے جو نیرنگی کائنات کی تکمیل کا باعث بنا۔ غالب جیسا زیرک و دانا شاعر لفظوں کی ایمائی قوت کا بھرپور ادراک رکھتا تھا۔ لفظ اور خیال کی کشمکش اسے کبھی کبھی یہ کہنے پر مجبور کر دیتی ہے کہ:

عرض کجے جو ہر اندیشہ کی گرمی کہاں  
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا ۲۱۶

یا  
ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے

آگینہ تندئی صہبا سے پگھلا جائے ہے ۲۱۷

الفاظ کی کم مائیگی اور خیال کی پہنائی غالب کو بعض اوقات ترکیب تراشی پر مجبور کر دیتی ہے۔ گویا انہیں جب ایک لفظ کا دامن کوتاہ نظر آتا ہے تو وہ معنیاتی توسیع کی غرض سے نو بہ نو تراکیب اختراع کرتے ہیں اور لفظوں کو ایک دوسرے سے نسبت دیتے ہوئے ان کا باہمی رشتہ اتنا مضبوط استوار کرتے ہیں کہ وفور معنی کے ممکنہ اسالیب اور ”گنجینہ معنی کے طلسم“ خود بخود کھلتے چلے جاتے ہیں۔ غالب نے



تراکیب سازی کی جو جدتیں اور کمالات دیوانِ اردو میں دکھائے ہیں ان پر بیک وقت گرفت کا رمل ہے۔ ان کا ہر شعر اور ہر مصرع اختراعی تراکیب کی جدتوں کا ایک دلاویز مرقع ہے۔ کلامِ غالب کی اس معنیاتی توسیع کو سراہتے ہوئے مختار صدیقی اپنے اندازِ خاص میں لکھتے ہیں:

”... غالب ہی نے سکھایا کہ لفظ کی پہنائی پر غور کرو تو تم دیکھو گے کہ سارے سبک تک سب کچھ اس میں ہے اور اس پہنائی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کو پھیلا یا جاسکتا ہے، سکڑا جاسکتا ہے، ساکت و جامد بھی بنایا جاسکتا ہے اور حرکت و نمو کی وہ بجلیاں بھی اس پہنائی کی رگ رگ میں سہولی جاسکتی ہیں کہ ”ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پاپایا“ چنانچہ یہ خیال نہ کرو کہ لفظ کے معنی وہی ہیں جو بقولِ غالب کسی ”مُلائے مکتبی را پوری“ کسی قاتل، کسی واقف کے ہاں ہیں۔ لفظ میں معنی ڈالے جاتے ہیں، کبھی لہجے سے، کبھی خیال کی قوت سے کہ غالب نے خود ”برا“ کو ”اچھا“ کے معنوں میں استعمال کر دکھایا۔ لفظ کے معنی بدلے جاسکتے ہیں جو عالمگیر جنگوں، تحریکوں اور عالمگیر چلبلی کے اس کو اکب شکار اور آسمان گیر دور میں ہو رہا ہے اور لفظ میں معنی کبھی زندہ کبھی مردہ کر دیے جاتے ہیں کہ جیسے اب امن کا معنی کچھ نہیں اور جیسے قوت کا معنی اب پائندہ تر کیا جا رہا ہے۔“ ۲۲۸

لفظ و معنی کے امکانات کا یہی سلسلہ ہر دور میں کلامِ غالب کو محورِ مطالعہ بنائے ہوئے ہے۔ اردو زبان اور ادبیات پر یہ غالب کا فیضانِ خاص ہے کہ انھوں نے اپنے بعد آنے والے تمام شعرا پر گہرے فکری و لسانی نقوش مرتب کیے۔ ان کی تراشیدہ تراکیب آج ہماری زبان و تہذیب کا لازمی جز و بن چکی ہیں۔ شعراءِ ادب کلامِ غالب سے یہ تراکیب مستعار لے کر انھیں اپنے شعری مجموعوں، ناولوں، افسانوں اور ڈراموں کے عنوانات اور ناموں سے منسوب کر رہے ہیں کیونکہ ان تراکیب کی رمزیت و معنی خیزی لطیف و عمیق انسانی تجربات اور نوع بہ نوع حقائقِ زیست کی ترجمانی کرنے کی پوری قوت و توانائی اپنے اندر پوشیدہ رکھتی ہیں۔ اسی حوالے سے ناقدینِ فن نے انھیں شاعرِ امروز ہی نہیں بلکہ شاعرِ فردا بھی قرار دیا ہے کیونکہ ان کا مجددانہ ذہن اور مجتہدانہ رویہ اپنے عہد اور زمانے سے بہت آگے تھا۔ اپنی شاعری کی بابت ان کی یہ پیش گوئی درست ثابت ہوئی کہ:

گر شعر سخن بہ دہر آئیں بودے

دیوان مرا شہرت پر دیں بودے

غالب اگر اس فن سخن دیں بودے

آں دیں را ایزدی کتاب ایں بودے ۲۲۹

ترکیب سازی کے حوالے سے ذہن میں یہ سوال ابھرتا ہے کہ آخر کوئی شاعر تراکیب کیوں تراشتا ہے؟ ظاہراً اس کا جواب یہی نظر آتا ہے کہ وہ لفظوں کے تال میل سے ایک منفرد پیرایہ اظہارِ خلق

کرنا چاہتا ہے۔ اسلوبیاتی تنوع کا رنگ ہمانا چاہتا ہے۔

اسلوبیات کلام غالب کی انفرادیت ایک نئے شدہ حقیقت ہے۔ دراصل غالب تراکیب تراشی سے امکانات معنی کی توسیع چاہتے تھے۔ شعر کی مختصر قلمرو کو وسعت دیکر انی، بکرا کرنا اور تنکنائے غزل کو بحرناپید کنار بنانے کے لیے انھیں ایک ایسا پیرایہ اظہار مطلوب تھا جو مروجہ طرز ادا سے ہٹ کر ہو اور رائج اسلوب کے مقابل جدید تر ہو، جس کے توسط سے کم سے کم الفاظ میں معنی کثیر کی ادائیگی ممکن ہو، جو ”تنکنائے غزل“ کو ان کے تخیل کی وسعت کا امین بنا سکے۔ ایک ایسا اسلوب جس کا ایک ایک لفظ ”گنجینہ معنی کا طلسم“ ہو، جو سیدھا سادہ اور سپاٹ نہ ہو بلکہ ذومعنی اور پہلدار ہو۔ اسلوب کی معنیاتی حدود کی توسیع کے لیے انھوں نے ترکیب سازی کی طرف خصوصی توجہ دی۔ فارسی ادبیات اور شعری روایت سے وابستگی نے سونے پر سہاگا کا کام دیا اور اردو زبان کا دامن نئے الفاظ، نئی تراکیب، نئے مضامین اور جدید طرز ادا سے مالا مال ہو گیا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی غالب کے نادر تراکیب تراشنے کے رجحان کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ غالب ان تراکیب کے ذریعے:

”محفل شاندار الفاظ کا نمائش ذخیرہ تیار نہیں کر رہے ہیں بلکہ اپنے مخصوص مزاج کو مختصر ترین الفاظ میں سمیٹ کر پیش کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ہیرے کی طرح ترشی ہوئی ان تراکیب میں فکر و احساس کا ٹھکانہیں مارتا ہوا سمندر ہمارے سامنے آ جاتا ہے اور تجزیہ ان تراکیب کی اکائی میں سمٹ کر اثر کی شدت میں اضافہ کر دیتا ہے... اگر گزشتہ سو سال کی نظم و نثر کا جائزہ لیا جائے تو یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ یہ تراکیب کتنے مختلف متن اور کتنے مختلف معنی میں کس کس طریقے سے استعمال ہوئی ہیں۔ ان تراکیب کی رمزیت سے طرز غالب کی مخصوص فضا، مخصوص آہنگ اور مخصوص امیجری جنم لیتے ہیں...“ ۲۳۰

تراکیب سازی شعر و ادب کی دنیا کا پرانا دستور رہا ہے۔ ہر عہد کے شعرا کلام میں فصاحت و بلاغت، شگفتگی و شائستگی اور جدت و نئنگی پیدا کرنے کی غرض سے نئی تراکیب تراشتے رہے ہیں اور عربی و فارسی کے تال میل سے زبان کا دامن زرنگار کرتے رہے ہیں۔ بالخصوص عہد غالب سے پیشتر جب کہ زبان کی حک و اصلاح کا سلسلہ جاری و ساری تھا شعر فارسی زبان کے امتزاج سے زبان اردو کو تقویت بخش رہے تھے۔ ترکیب سازی کا یہ عمل لسانی اعتبار سے زبان کی وقعت میں اضافہ کر رہا تھا بالخصوص مرکبات کا استعمال نہ صرف لفظوں کو نئی معنویت بخش رہا تھا بلکہ زبان کی اظہاری اور ابلاغی قدروں میں بھی اضافے کا امین تھا۔ بقول ڈاکٹر سید محمد عقیل:

”غالب کے گرد و پیش ہر طرف لفظ و معنی، بحر و وزن، ترکیب اور محفل استعمال کی بحثیں ہوا کرتیں۔ خود غالب بھی ایسی بحثوں میں اچھی خاصی دلچسپی لیتے تھے... لیکن ان کی نظریں معنوی اہمیت کی قائل تھیں اور ان کے اشارے اس بات پر دلیل ہیں کہ خیال انھیں زیادہ عزیز تھا جسے وہ

کبھی طرز سے تعبیر کرتے، کبھی نثر گفتاری سے اور کبھی الفاظ کی اہمیت شعر میں اُس وقت تک نہ مانتے جب تک کہ ان کی نفاذ پر گنجینہ معنی کا طلسم محیط نہ ہو۔“ ۲۳۱

گویا ترکیب سازی سے زبان کا ساختیاتی ڈھانچہ یکسر تبدیل ہو جاتا ہے اور لسانی سطح پر صوتی، صوری، صرئی و نحو یاتی اور معنیاتی سطح پر تبدیلیوں کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ غالب ادبی روایت کا ایک ایسا شاعر ہے جس نے اردو یعنی زبان ریختہ کی شعری روایت کا بہ نظر غائر تجزیہ کیا۔ میر و سودا کے ہمد کی لسانیاتی تبدیلیوں کو بہ نظر استحسان بھی دیکھا لیکن آنکھ بند کر کے اس کی پیروی نہیں کی بلکہ اپنے لیے ایک مختلف اسلوب اختیار کیا جس میں جدت بھی ہے اور وسعت بھی۔ لسانی تشکیلات کے سلسلے میں غالب نے جو کردار ادا کیا یہاں کوئی دوسرا شاعر ان کا ہم پلہ نظر نہیں آتا۔ ان کا مجموعہ اردو لفظی اختراعات و ایجادات کا ایک رنگارنگ مرقع ہے۔ غالب کی ترکیب سازی کے چند شعری نمونے ملاحظہ کیجیے:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے  
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا  
بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا  
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا ۲۳۲

لیتا ہوں مکتبِ غم دل میں سبق ہنوز  
لیکن یہی کہ رفت، گیا اور بود، تھا  
ڈھانپا کفن نے داغِ عیوب برہنگی  
میں ورنہ ہر لباس میں ننگِ وجود تھا  
تیغے بغیر مرنے کا کوہ کن اسد  
سرکشۂ خمارِ رسوم و قیود تھا ۲۳۳

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا  
آپ سے کوئی پوچھے، تم نے کیا مزا پایا ۲۳۴  
دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا  
آتش خاموش کے مانند گویا جل گیا  
میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ فافل! بارہا  
میری آہ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا ۲۳۵

شوق ہر رنگ رقیب سروساماں نکلا  
 قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا  
 بوئے گل ، نالہ دل ، دودِ چراغ محفل  
 جو تری بزم سے نکلا ، سو پریشاں نکلا  
 اے نو آموزِ فنا ہمت دشوار پسند  
 سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا ۲۳۶

دھمکی میں مر گیا جو ، نہ بابِ نبرد تھا  
 عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا  
 تالیفِ نسخہ ہائے وفا کر رہا تھا نہیں  
 مجموعہ خیال ابھی فرد فرد تھا ۲۳۷

شمارِ سچے مرغوب بہ مشکل پسند آیا  
 تماشاے بہ یک کفِ بُردنِ صد دل پسند آیا  
 بہ فیضِ بے دلی نومیدی جاوید آساں ہے  
 کشائش کو ہمارا عقدہ مشکل پسند آیا ۲۳۸

دل گزرگاہِ خیالِ مے و ساغر ہی سہی  
 گر نفسِ جادو سر منزلِ تقویٰ نہ ہوا  
 ہوں ترے وعدہ نہ کرنے میں بھی راضی کہ کبھی  
 گوشِ منت کشِ گلباگِ تسلی نہ ہوا ۲۳۹  
 مر گیا صدمہ یک جنبشِ لب سے غالب  
 ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

بیاں کیا کیجیے بیدادِ کاوش ہائے مڑگاں کا  
 کہ ہر اک قطرہ خوں دانہ ہے تسبیحِ مرجاں کا  
 مری تعمیر میں مضمحل ہے اک صورتِ خرابی کی  
 ہیولی برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا  
 ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے  
 فدلِ انسرہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا ، غالب  
 کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا ۲۳۰  
 نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا  
 حبابِ موجہٗ رفتار ہے نقشِ قدم میرا ۲۳۱  
 سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی  
 عبادتِ برق کی کرتا ہوں اور افسوسِ حاصل کا  
 بقدرِ ظرف ہے ساقی! خمارِ تشنہ کامی بھی  
 جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا ۲۳۲

درج بالا امثال دیوانِ غالب کے چند ابتدائی صفحات سے منتخب کی گئی ہیں۔ مکمل دیوان سے امثال اخذ کرنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔ غالب نے تشکیلِ الفاظ و ترتیبِ تراکیب کے لیے جو پیرائے اختیار کیے ہیں ان میں بڑا تنوع موجود ہے۔ کہیں سابقے لگا کر، کہیں لاحقوں کی کارفرمائی سے، کہیں قواعدی اجتہادات کو بروئے کار لا کر، کہیں عطف و اضافت اور کہیں ہمزہ کے استعمال سے نئی تراکیب تراشی ہیں، جس سے ان کا کلام معنیاتی لحاظ سے اعلیٰ مرتبے پر فائز نظر آتا ہے۔ کلامِ غالب کی اسی بولمبونی کو سامنے رکھتے ہوئے ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی انھیں ”خیال بند غالب“ کا خطاب دیتے ہوئے واضح کرتے ہیں کہ:

”... خیال بندی کی راہ معنی آفرینی سے مشکل تر ہے کہ نئے مضمون پیدا کرنے یا پرانے مضامین کے نئے پہلو تلاش کرنے کے لیے قاعدے نہیں ہیں لہذا شاعر ہر وقت اس جو حکم میں مبتلا رہتا ہے کہ اس نے تلاش اور فکرِ بسیار کے بعد جو مضمون حاصل کیا ہے وہ شعر کی دنیا میں ناقابلِ قبول ٹھہرے یا پھر وہ نیا مضمون جو اس نے اپنے ذہن میں پیدا کیا ہے، پوری طرح ادا نہ ہو سکے۔“ ۲۳۳

غالب خیال اور زبان ہر لحاظ سے اس مضمون بندی اور معنی آفرینی میں کامیاب رہے۔ وہ اپنے لسانی شعور سے کام لیتے ہوئے اس حقیقت کو بھانپ چکے تھے کہ اگر زبان محض دلی اور لکھنؤ کے محاورے کی پابند رہی تو اس کی ترقی کی راہیں مسدود ہو جائیں گی۔ زبان کے ارتقا اور بقا کے لیے عصری تقاضوں کے ساتھ ساتھ تعمیرات و تبدیلیوں کو جگہ دینا از بس ضروری ہے۔ اگر لسانی سطح پر عہد بہ عہد تجدید و ترقی کے سامان فراہم نہ کیے جائیں تو زبانیں کہنہ اور فرسودہ ہو کر دم توڑ دیتی ہیں۔ غالب نے اپنی طبعی جدت پسندی کے اقتضا سے لسانی تبدیلی کی ضرورت کو محسوس کیا اور اپنے تہ در تہ خیالات کی ترجمانی کے لیے ترکیب سازی سے کام لے کر زبان کی ترقی اور بقا کا راستہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے کھول دیا۔ اسی نسبت سے ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری ”محاسن کلامِ غالب“ میں غالب کی ترکیب سازی پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کے الفاظ کو لعل و جواہر سے بھی گراں بہا قرار دیتے ہیں۔ ان کی رائے کے مطابق:

”... مرزا نے اپنے فائدہ فیانہ خیالات کے لیے موزوں الفاظ کی تلاش کی تو اردو کے ذخیرہ الفاظ کو بہت محدود پایا۔ لیکن تاہم وہ ہے کہ جہاں نیا خیال پیدا ہوتا ہے، وہاں نیا لفظ خود بخود پیدا ہو جاتا ہے، ہر جان اپنا جسم خود ہمراہ لاتی ہے۔ مرزا کے خیالات نے اپنے اظہار کے لیے خود الفاظ تیار کر لیے۔۔۔ الفاظ سازی کے فن میں مرزا اجتہادِ کامل کا درجہ رکھتے ہیں۔۔۔“ ۲۳۴

بجنوری کی رائے میں مرزا کے ساختہ الفاظ محض ساختہ نہیں بلکہ درجہ کی مثال آفریدہ ہیں۔ بطور مثال غالب کے آفریدہ درج ذیل الفاظ ملاحظہ کیجیے:

دام شنیدن، خمارِ رسوم، آتشِ خاموش، جوہرِ اندیشہ، کبابِکِ تسلی، شہنشاہ، دریائے س، پہلوئے اندیشہ، غرقِ نمکداس، خانہ زادِ زلف، زنجیرِ رسوائی، قلعہ و خراجِ دریا، مہرِ نگاہ، نبضِ خس، تکتہ فریاد، خلوتِ ناموس، خودداریِ ساحل، شہپرِ رنگ، موجہ گل، گزرگاہِ خیال، برگِ ادراک، طالعِ خاشاک، آئینہ انتظار، خسِ جوہر، لذتِ سنگ، گردشِ رنگ، افشردہ انگور، شہرِ آرزو، محرائے دستگاہ، دریا آتش، محشرِ خیال، مژگانِ سوزن، مژگانِ یتیم، کنگرِ استغناء، سلکِ عافیت، معاشِ جنوں، دامِ تمنا، دریائے بیتابی، وادیِ خیال، سیاستِ دریاں، نیلہ و نقدِ دو عالم، طلسمِ بیچ و تاب، طعنہ نایافت، جنتِ نگاہ، فردوسِ گوش، کالبہ صورتِ دیوار، گلستانِ تسلی، چشمِ صحرا، شیرازہ مژگان، بر خورِ دارِ بستر، رنگِ فروغ، دامانِ خیال، قلزمِ خوں، غبارِ وحشت، شرارِ جنت، حبیبِ خیال، دعوتِ مژگان وغیرہ۔

ان الفاظ کی جدت آشکارا اور خوبیاں ظاہر ہیں۔ ۲۳۵

غالب کے نادر الفاظ و تراکیب کی فہرست بہت طویل ہے۔ ان کے ہاں ترکیب تراشی ایک فن کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ ان کی تراشیدہ تراکیب اس قدر معنی خیز اور کثیر الجہت ہیں کہ ان کا شمار یاتی تجزیہ اور تعدادی تعین کوئی آسان بات نہیں۔ ان کی ساختہ و آفریدہ تراکیب نے اردو زبان کے لسانی ڈھانچے میں ایسا لوج اور لچک پیدا کر دی کہ اس کے دامن سے کم مائیگی کا دھبہ دور ہو گیا بالخصوص شعر کی معنیاتی حدود وسیع سے وسیع تر ہوتی چلی گئیں۔ غالب کی تراشی ہوئی تراکیب اتنی پہلو دار اور تہ در تہ افکار و خیالات کی ترجمان ہیں کہ بعض اوقات ان الفاظ ہی کے لطف سے مزید نئے الفاظ اپنی جلوہ نمائی کرتے دکھائی دینے لگتے ہیں۔ ان تراکیب کے آئینے میں ہم دیکھتے ہیں کہ غالب نے ریختہ کو رشکِ فارسی بنانے کے لیے بجا طور پر اپنی تمام تر توانائیاں صرف کر دی ہیں اور ایک کم مایہ زبان کو مایہ دار بنانے میں اپنا بھرپور کردار ادا کیا ہے۔ انھوں نے لسانی جمود کے خاتمے کے لیے نہ صرف نئے الفاظ خلق کیے بلکہ پرانے الفاظ کے قالب میں بھی زندگی کی نئی روح پھونکی اور انھیں نئے مفاہیم کے ابلاغ کا وسیلہ بنایا اور یہ سارا عمل اس مہارت سے پیش کیا کہ کہیں بھی ادبی روایت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹا اور کہیں محض لفاظی کا تاثر مرتب نہیں ہوتا۔ بقول احمد ندیم قاسمی:

”اگر نئے الفاظ استعمال کرتا ہے تو مروجہ الفاظ سے دست کش نہیں ہو جاتا بلکہ انھیں نئے نئے معانی کی ایسی ایسی پرتیں بٹختا ہے کہ پرت پر پرت کھولتے چلے جائے اور نئے سے نئے



مضامین سے لذت یاب ہوتے جائیے... اس کے سادہ الفاظ بڑے ہی پُرکار ہیں یعنی گنجینہ معنی کے طلسم ہیں۔ سادگی اور پُرکاری کا یہ اتحاد ہی غالب کا اسلوب معین کرتا ہے۔“ ۲۳۶

غالب نے اردو زبان کو آزاد اردو بنایا۔ اس کے امکانات کو وسیع کیا، اسے روایت کی دھند سے نکال کر تازگی کی دھوپ سے متعارف کرایا اور یہ غالب ہی کی جرأت فنکارانہ کا اعجاز ہے کہ غالب کے نصف صدی بعد ہی اردو کو اقبال جیسا شاعر نصیب ہوا جس نے اردو کی ترسیل معانی کی صلاحیتوں کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔... غالب اور اقبال نے اردو زبان کو جدید الفاظ و تراکیب سے اس طور مالا مال کیا... کہ فکر و خیال کے نئے سے نئے موتیوں سے اپنے عصر اور آنے والے دور کی جھولیاں بھر دیتے ہیں۔ یہ دیوان غالب کا ہر صفحہ غالب کی جدت تراکیب اور پہلو داری الفاظ کا آئینہ دار ہے۔ غالب کی اختراعی تراکیب نے ایک اسلوب پاتی نقاد کے لیے لفظ شماری کے کام کو مشکل بنا دیا ہے۔ شان الحق حقی ”کلام غالب کا لسانی تجزیہ“ میں رقم طراز ہیں کہ:

”... الفاظ کی ٹھیک ٹھیک تعداد طے کرنے میں کچھ پیچیدگیاں ہیں۔ کون سے محاورات یا مرکب افعال کو علاحدہ شمار کیا جائے۔ دونوں افعال الگ الگ شمار ہوں تو مرکب فعل یا محاورہ ان پر مستزاد ہو یا نظر انداز، درآں حالانکہ مرکب افعال یا محاورے کے معنی مصادر کے اصل معنی سے متجاوز ہوتے ہیں۔ جواب دینا، (مایوس کرنا، برطرف کرنا) کے مفہوم نہ جواب میں ہے نہ دینا میں۔ یہی مسئلہ بعض دوسرے کلمات کے بارے میں بھی پیدا ہوتا ہے جیسے کہ فجائیہ کلمات، مت پوچھ! کیا کہوں! یا فقرے: جانے بھی دو، تکلف برطرف... کیجیے ”کرنا“ کی مغیرہ شکل ہے۔ کیا صرف ”کرنا“ مصدر کو گن لینا کافی ہے یا اسے ایک علیحدہ لفظ شمار کیا جائے؟... غالب نے ”ہو جیو“، ”آ جیو“ بھی باندھا ہے... یہ بھی لغوی طور پر ”آنا“ کا صیغہ امر ہی ہے۔“ ۲۳۸

شان الحق حقی نے غالب کے لفظی اختراعات اور تراکیب سازی کی جدتوں کو سمیٹنے کی بہت کوشش کی اور آخر اس نتیجے پر پہنچے کہ ”محض گنتی ہی اہم نہیں۔ لسانی تجزیہ کلام سے جو نکتے اور نفسیاتی پہلو ابھرے ہیں وہ اپنی جگہ زیادہ دلچسپ اور پُر معنی ہیں۔“ ۲۳۹

شان الحق حقی نے غالب کے کلام کا لسانی تجزیہ کرتے ہوئے تراکیب غالب کو الف بائی ترتیب کے ساتھ متعین کرنے کی جستجو کی ہے۔ یہ کاوش قابل قدر سہی لیکن ان کی پیش کردہ فہرست تراکیب کو حتمی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ غالب کی لفظی جدتوں اور اختراعی تراکیب کا مکمل احاطہ ممکن نہیں کیونکہ اگر کسی ایک پہلو سے تعین تراکیب کیا جائے تو کوئی دوسرا پہلو ابھر کر سامنے آ جاتا ہے اور گنجینہ معنی کے طلسم کو مزید حیرت خیز بنا دیتا ہے۔ غالب کی معنی خیز تراکیب پر مبنی منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے:

بال کشا:

پھر ہوا دقت کہ ہو بال کشا موج شراب

دے بٹے کو دل و دست ثنا موج شراب ۲۵۰

- صد حیف وہ ناکام کہ اک عمر سے غالب  
بہت عربدہ ہو:
- حسرت میں رہے ایک بہت عربدہ ہو کی ۲۵۱  
آغوش گل  
اے عندلیب چل، کہ چلے دن بہار کے ۲۵۲  
جلوہ برق فنا:  
ڈھونڈے ہے اس معنی آتش نفس کو جی  
جس کی صدا ہو جلوہ برق فنا مجھے ۲۵۳  
جیب خیال:  
جُز زخم تیغ ناز نہیں دل میں آرزو  
جیب خیال بھی ترے ہاتھوں سے چاک ہے ۲۵۴  
جُز قیس اور کوئی نہ آیا بہ روئے کار  
تنگی چشمِ حسود:  
صحرا مگر بہ تنگی چشمِ حسود تھا ۲۵۵  
اسد ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سروپا ہیں  
جنوں جولاں:  
کہ ہے سرخجہ مرگان آہو پشتِ خار اپنا ۲۵۶  
نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے شوق کم میرا  
حابِ موجہ رفتار:  
حابِ موجہ رفتار ہے نقشِ قدم میرا ۲۵۷  
حنائے پائے خزاں:  
حنائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی  
دوامِ کلفتِ خاطر ہے عیشِ دنیا کا ۲۵۸  
حریفِ مطلبِ مشکل:  
حریفِ مطلبِ مشکل نہیں فسوںِ نیاز  
دعا قبول ہو یارب کہ عمرِ خضر دراز ۲۵۹  
حلقہ دایم خیال:  
ہستی کے مت فریب میں آجائو اسد  
عالم تمام حلقہ دایم خیال ہے ۲۶۰  
خندہ دندان نما:  
ہے آرمیدگی میں نگوہش بجا مجھے  
صبحِ وطن ہے خندہ دندان نما مجھے ۲۶۱  
خوانِ گفتگو:  
یہی بار بار جی میں مرے آئے ہے کہ غالب  
کروں خوانِ گفتگو پر دل و جاں کی سیہمائی ۲۶۲  
نخارِ رسوم و قیود:  
تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد  
سر کشتہ نخارِ رسوم و قیود تھا ۲۶۳  
دریں دفترِ امکاں:  
یک قدم وحشت سے ، دریں دفترِ امکاں کھلا  
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا ۲۶۴

دامِ تمنا:

خیالِ مرگ کب تسکینِ دلِ آزرده کو بخشنے

مرے دامِ تمنا میں ہے اکِ صمیدِ زبوں وہ بھی ۱۶۵

دستِ تیرِ سنگِ آمدہ: مجبوری دے دعوائے گرفتاری اہمت

دستِ تیرِ سنگِ آمدہ پیمانِ وفا ہے ۱۶۶

دریائے بے تابی: نہ اتنا برشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ

مرے دریائے بے تابی میں ہے اکِ موجِ خوں وہ بھی ۱۶۷

ذوقِ خامہ فرسا: یہ جانتا ہوں کہ تو اور پانچ مکتوب

مگر ستمِ زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا ۱۶۸

ذردِ صحرا دستِ گاہ: شوق ہے ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز

ذردِ صحرا دستِ گاہ و قطرہ دریا آشنا ۱۶۹

رقصِ شرر: یک نظر بیش نہیں، فرصتِ ہستی غافل

گرمیِ بزم ہے اکِ رقصِ شرر ہونے تک ۱۷۰

رفتہ رفتارِ دوست: خانہ ویراں سازیِ وحشت تماشا کیجیے

صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتہ رفتارِ دوست ۱۷۱

زانوئے فکر: حسنِ بے پروا خریدارِ متاعِ جلوہ ہے

آنہ زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ ہے ۱۷۲

زخمِ روزنِ در: نہ پوچھ سینہ عاشق سے آپ تیغِ نگاہ

کہ زخمِ روزنِ در سے ہوا نکلتی ہے ۱۷۳

سازِ عشرت: واں ہجومِ نغمہ ہائے سازِ عشرت تھا اسد

ناخنِ غم یاں سرِ تارِ نفسِ مضرب تھا ۱۷۴

سرمہ مفتِ نظر: سرمہ مفتِ نظر ہوں مری قیمت یہ ہے

کہ رہے چشمِ خریدار پہ احساں میرا ۱۷۵

شمعِ ماتمِ خانہ: غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو پیش از یک نفس

برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتمِ خانہ ہم ۱۷۶

شبستانِ دلِ پروانہ: باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں

ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم ۱۷۷

صورتِ خانہِ خمیازہ: شبِ خمارِ شوقِ ساقیِ رستخیز اندازہ تھا

تا محیطِ بادہ ، صورتِ خانہِ خمیازہ تھا ۱۷۸

- غافل بہ وہم ناز خود آرا ہے ورنہ یاں  
طرزہ گیاہ:
- بے شانہ صبا نہیں طرزہ گیاہ کا (۲۷۹)  
ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے  
ظلمت کدہ:
- اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے (۲۸۰)  
عشرتِ قتل کہ اہل تمنا مت پوچھ  
عیدِ نظارہ:
- عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا (۲۸۱)  
غلطی ہائے مضامین  
غلطی ہائے مضامین:
- لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں (۲۸۲)  
ہم سے پھوٹا قمار خانہ عشق  
قمار خانہ عشق:
- واں جو جائیں ، گرہ میں مال کہاں (۲۸۳)  
حسرت نے لا رکھا تری بزمِ خیال میں  
گلدستہ نگاہ سویدا:
- گلدستہ نگاہ سویدا کہیں جسے (۲۸۴)  
کیا کہوں بیماری غم کی فراغت کا بیاں  
بے منتِ کیموس:
- جو کہ کھایا خونِ دل ، بے منتِ کیموس تھا (۲۸۵)  
عمر میری ہو گئی صرف بہارِ حسنِ یار  
گردشِ رنگِ چمن:
- گردشِ رنگِ چمن ہے ماہ و سالِ عندلیب (۲۸۶)  
حاصلِ الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو  
لبِ افسوس:
- دل بہ دل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا (۲۸۷)  
ہے آدی بجائے خود اک محشرِ خیال  
محشرِ خیال:
- ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو (۲۸۸)  
بس کہ لیلائے سخنِ محملِ نشینِ راز ہے (۲۸۹)  
محملِ نشینِ راز:
- کسی کو دے کے دل کوئی نواسخِ نغاں کیوں ہو  
نواسخِ نغاں:
- نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو (۲۹۰)  
نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانے  
نغمہ ہائے غم:
- بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن (۲۹۱)  
یاد تھیں ہم کو بھی رنگِ بزمِ آرائیاں  
نقش و نگار طاقِ نسیاں:
- لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں (۲۹۲)

وادی خیال: مستانہ طے کردوں ہوں رہِ وادی خیال

تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے ۲۹۳

یک بیاباں ماندگی: نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا

حبابِ موجہٗ رفتار ہے نقشِ قدم میرا ۲۹۴

غالب کے لفظی اختراعات کی فہرست بہت طویل ہے۔ ان کی لسانی مہارت اور پُر تخیل تراکیب نے آنے والے شعرا پر بھرپور اثر ڈالا۔ بقولِ شان الحق حقی:

”لغاتِ کلامِ غالب کا امتیازی عنصر وہ لفظی اختراعات اور پُر تخیل تراکیب ہیں جو انہی سے مخصوص ہیں اور بعض کا اتباع بھی ہوا، یعنی جزو زبان بن گئیں یا کتابوں کے عنوانات کے طور پر مستعار لی گئیں، ان کا سلسلہ دراز ہے۔“ ۲۹۵

غالب نے تراکیب سازی سے جس معنیاتی توسیع اور معنوی نکتہ آفرینی کا سامان فراہم کیا ہے اس کا بھرپور اندازہ لفظ ”آئینہ“ کے حوالے سے تراشی ہوئی تراکیب سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ (کلیدی الفاظ کے ذیل میں لفظ ”آئینہ“ کا تفصیلی تجزیہ پیش کیا جا چکا ہے۔) ان تراکیب کے آئینے میں غالب کی پہلودار شخصیت اور یو قلموں اسالیب کا عکس بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ فہم شناس کاظمی اپنے تحقیقی مضمون ”غالب اور آئینہ“ میں اس ترکیب کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”آئینے کے حوالے سے غالب کے ادراک، مشاہدات اور خصوصاً تراکیب کی جدت، پہلوداری اور ندرت بیان کے تنوع کا اندازہ کیا جاسکتا ہے... انھوں نے آئینے کے استعارے کو ڈیڑھ سو سے زیادہ باریکیاں ترکیب اور نئے مضمون سے اپنے اشعار میں باندھا ہے جس کی مثال نہ ان سے پہلے کسی شاعر کے ہاں ملتی ہے نہ ان کے بعد (کہ جب اردو زبان دنیا بھر میں پھیل چکی ہے اور روز بروز ترقی کر رہی ہے۔)“ ۲۹۶

خوفِ طوالت کے پیش نظر یہاں انتخابِ اشعار سے صرفِ نظر کرتے ہوئے صرف لفظ ”آئینہ“ سے متعلق تراکیب کی پہلوداری کو بطور حوالہ پیش کیا جا رہا ہے:

آئینہ خیال، کشورِ آئینہ، آئینہ بے مہری، آئینہ تمثال دار، آئینہ تعمیر، فردِ آئینہ، حسنِ آئینہ، آئینہ آہ، آئینہ دیوار، آئینہ امتحاں، آبِ آئینہ، جوہرِ آئینہ، دلِ آئینہ، آئینہ نواز، آئینہ انجام، پیشِ آئینہ، آئینہ کارتر، آئینہ ناز، آئینہ دو جہاں، آئینہ گل، آئینہ رخاں، پشتِ آئینہ، زیورِ صد آئینہ، فرصتِ آئینہ، آئینہ دریا، آئینہ انتظار، صفحہٗ آئینہ، آئینہ اعتبار، دامنِ آئینہ، گردِ بادِ آئینہ، آئینہ دام، آئینہ پرواز، آئینہ گفتار، صد آئینہ صورتِ آئینہ، نگہِ آئینہ، آئینہ شوخی، آئینہ خانہ، دلِ آئینہ طرب، آئینہ دار، آئینہ موزوں، آئینہ تمیز، آئینہ آسا، آئینہ طاق ہلال، آئینہ حیرانی، طلسمِ آئینہ، آئینہ بینہ، طوطی، آئینہ بینہ بلبل۔ ۲۹۷

سہ رکنی تراکیب کی جدت ملاحظہ کیجیے:

بدامِ جوہرِ آئینہ، آئینہ چمن شرب، بسانِ جوہرِ آئینہ، آئینہ خور پر تصویر، در آبِ آئینہ، نارِ شمع  
 آئینہ، آئینہ پرداز نقاب، آئینہ داغِ حیرت، صفائے حیرت آئینہ، آئینہ تکرارِ تمنا، جانشینِ جوہرِ آئینہ،  
 آئینہ بندِ خلوت، محفل ہے آئینہ، قاتل ہے آئینہ، آغوشِ گل ہے آئینہ، آئینہ بھی در طے ملامت، شرمِ آئینہ  
 تراش، آئینہ محشرِ خاک، آئینہ اخلاقِ بہار، آئینہ پرافشاں، تمثالِ گدازِ آئینہ، آئینہ مشتِ آب، تمثالِ دار  
 آئینہ، آئینہ فرشِ شش جہت، رنگار خورده آئینہ، آئینہ زانوئے فکر، آئینہ بدست بت بدست، آئینہ  
 ہندی گوہر، پشتِ گرمی آئینہ، آئینہ حسنِ یقیں، جوہرِ آئینہ سنگ، آئینہ خوابِ گراں شیریں، آئینہ بخت  
 بیدار، آئینہ پر تو شوق، آئینہ دستِ آئینہ، آئینہ بردازِ زانو، خیالِ آئینہ ساز، بتِ آئینہ سیماء، آئینہ گلدستہ خار،  
 بزمِ آئینہ تصویرِ نما، آئینہ پرافشاں، تنجِ ستم آئینہ، آئینہ شانِ اظہارِ تمثال، بہارِ آئینہ، آئینہ فرق  
 جنون و تمکین، آئینہ ترا آشناء، آئینہ برگِ گل وغیرہ۔ ان تراکیب کے سرسری مطالعے سے یہ احساس  
 پوری شدت کے ساتھ دل میں پیدا ہوتا ہے کہ غالب کسی بھی چیز کو ایک رخ سے دیکھنے کے قائل نہیں  
 تھے۔ ۲۹۸

کلامِ غالب میں لفظ ”آئینہ“ محض ایک اصطلاح یا استعارہ نہیں رہتا بلکہ اس کی معنوی تہ داری اور  
 وسعت اسے لغت کے درجے پر فائز کر دیتی ہے۔ کلامِ غالب کی یہی معنوی وسعت انھیں ایک آفاقی  
 شاعر ہونے کا شرف بخشی ہے۔ ان کے کلام کی معنیاتی توسیع سے متاثر ہو کر آنے والے شعرا نے بھی  
 نوع بہ نوع تراکیب تراشیں اور زبان کی ترقی کے عمل کو آگے بڑھایا۔ غالب کے بعد تراکیب سازی  
 ایک روایت اور فن کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ حالی سے اقبال تک اور اقبال کے بعد ن۔ م۔ راشد، فیض  
 احمد فیض اور دیگر شعرا نے اس فن میں خوشگوار اضافے کیے اور معنویت کی نئی دنیاؤں کو تسخیر کیا۔





## حوالہ جات

- ۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۲۶۔
- ۲۔ شبلی نعمانی، علامہ: شعر العجم، حصہ چہارم، مطبوعہ حاجی فرمان علی، ص ۵۲۔
- ۳۔ حالی، الطاف حسین، مولانا: مقدمہ، شعر و شاعری، بک ناک، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۲۶۔
- ۴۔ بجنوری، عبدالرحمن، ڈاکٹر: محاسن کلام غالب، ص ۹-۱۰۔
- ۵۔ محمد اقبال، علامہ: ضربِ کلیم، کلیاتِ اردو، ص ۵۱۷۔
- ۶۔ عابد علی عابد، سید: البیان، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۲۹۔ ۷۔ ایضاً، ص ۵۹۔
- ۸۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۱۳۔
- ۹۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: لفظ و معنی، شہرِ اودال آباد، طبع دوم، ۲۰۰۹ء، ص ۱۰۲۔ ۱۰۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۱۰۴-۱۰۵۔
- ۱۲۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۳۸۔
- ۱۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۸۔ ۱۴۔ ایضاً، ص ۱۶۰۔
- ۱۵۔ غالب: کلیات غالب فارسی جلد سوم، ص ۵۶۔
- ۱۶۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۱۶۳۔ ۱۷۔ ایضاً، ص ۵۷۳-۵۷۴۔
- ۱۸۔ شمل، ابن میری: مغمون، شاعری اور خطاطی، مشمولہ تنقیدی تاظرات، ص ۱۹۵۔
- ۱۹۔ غالب: کلیات غالب فارسی، ص -
- ۲۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۹۔
- ۲۱۔ محمد اقبال، علامہ: نظم مرزا غالب، مشمولہ، بانگِ درا، کلیات اقبال اردو، ص ۲۴۔
- ۲۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۱۵۔ ۲۳۔ ایضاً، ص ۱۔ ۲۴۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔ ۲۵۔ ایضاً، ص ۷۴۔
- ۲۶۔ مجروح، میر مہدی حسین: دیباچہ اردوئے معلیٰ، مشمولہ تنقید غالب کے سو سال، مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی پریس، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۴۔
- ۲۷۔ حالی، الطاف حسین: یادگار غالب، ص ۱۰۴۔
- ۲۸۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۰۶۔
- ۲۹۔ حالی: یادگار غالب، ص ۱۰۰۔
- ۳۰۔ غالب: کلیات غالب فارسی، جلد سوم، ص ۳۲۳۔
- ۳۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: شرح ذوق غزلیات غالب، بار اول، ۲۰۰۰ء، ص ۱۰-۱۱۔
- ۳۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۴۔
- ۳۳۔ غالب: غالب کے خطوط مرتبہ خلیق انجم، جلد چہارم، ص ۱۵۱۴۔
- ۳۴۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین خان: مرتب کلیات غالب، ص ۶۶۔ ۳۵۔ ایضاً۔

- ۳۰۔ ناریک، گوبی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۸۷۔ ۳۷۔ ایضاً، ص ۱۷۹۔
- ۳۱۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۸۱۔
- ۳۲۔ عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، ص ۲۲۹۔ ۴۰۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔
- ۴۔ فاروقی، ٹیمن الرخمن، ڈاکٹر: تعبیر کی شرح، اکادمی بازیافت، لراپتی، اشاعت ۲۰۰۲ء، ص ۱۰-۱۱۔
- ۴۰۔ عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، ص ۲۲۷۔
- ۴۳۔ غالب دیوان غالب، ص ۱۶۔ ۴۴۔ ایضاً، ص ۲۔ ۴۵۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۴۶۔ ایضاً، ص ۲۵۔
- ۴۷۔ ایضاً، ص ۲۶۔ ۴۸۔ ایضاً، ص ۲۵۔ ۴۹۔ ایضاً، ص ۲۹۔ ۵۰۔ ایضاً، ص ۶۸۔
- ۵۱۔ ایضاً، ص ۷۳۔ ۵۲۔ ایضاً، ص ۱۵۰۔ ۵۳۔ ایضاً، ص ۶۹۔ ۵۴۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔
- ۵۵۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۵۶۔ ایضاً، ص ۵۔ ۵۷۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۵۸۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔
- ۵۹۔ ایضاً، ص ۱۰۳۔ ۶۰۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔ ۶۱۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔ ۶۲۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔
- ۶۳۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔ ۶۴۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔ ۶۵۔ ایضاً، ص ۲۰۰۔ ۶۶۔ ایضاً، ص ۲۰۵۔
- ۶۷۔ ایضاً، ص ۱۳۵۔ ۶۸۔ ایضاً، ص ۱۳۔ ۶۹۔ ایضاً، ص ۱۵۳۔ ۷۰۔ ایضاً، ص ۱۶۰۔
- ۷۱۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔ ۷۲۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۷۳۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۷۴۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔
- ۷۵۔ غالب: نثر حمید، ص ۳۲۸۔ ۷۶۔ ایضاً، ص ۲۸۸۔
- ۷۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۹۴-۱۹۵-۱۹۷۔ ۷۸۔ ایضاً، ص ۲۳۔ ۷۹۔ ایضاً، ص ۱۲۔
- ۸۰۔ ایضاً، ص ۲۳۔ ۸۱۔ ایضاً، ص ۲۷۔ ۸۲۔ ایضاً، ص ۳۳۔ ۸۳۔ ایضاً، ص ۵۶۔
- ۸۴۔ ایضاً، ص ۷۴۔ ۸۵۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۸۶۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۸۷۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔
- ۸۸۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔ ۸۹۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔ ۹۰۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔ ۹۱۔ ایضاً، ص ۱۶۰۔
- ۹۲۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔
- ۹۳۔ ہاشمی، حمید اللہ شاہ: فن شعر و روح بلاغت، ص ۲۷۴۔
- ۹۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۱۔ ۹۵۔ ایضاً، ص ۱۴۰۔ ۹۶۔ ایضاً، ص ۳۶۔
- ۹۷۔ ایضاً، ص ۶۔ ۹۸۔ ایضاً، ص ۶۰۔ ۹۹۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۱۰۰۔ ایضاً، ص ۶۳۔
- ۱۰۱۔ ایضاً، ص ۱۔ ۱۰۲۔ ایضاً، ص ۱۵۔ ۱۰۳۔ ایضاً، ص ۶۰۔ ۱۰۴۔ ایضاً، ص ۴۷۔
- ۱۰۵۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔ ۱۰۶۔ ایضاً، ص ۵۔ ۱۰۷۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۱۰۸۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔
- ۱۰۹۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۱۴۱۔
- ۱۱۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۱۔
- ۱۱۱۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۱۴۱۔
- ۱۱۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۔ ۱۱۳۔ ایضاً، ص ۳۲۔
- ۱۱۴۔ غالب: نثر حمید، ص ۱۹۔
- ۱۱۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۹۔ ۱۱۶۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۱۱۷۔ ایضاً، ص ۸۹۔

- ۱۱۸۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۱۱۹۔ ایضاً، ص ۱۱۳۔ ۱۲۰۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۱۲۱۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔  
 ۱۲۲۔ ایضاً، ص ۸۲۔ ۱۲۳۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔ ۱۲۴۔ ایضاً، ص ۶۔ ۱۲۵۔ ایضاً، ص ۹۷۔  
 ۱۲۶۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔ ۱۲۷۔ ایضاً، ص ۱۳۳۔ ۱۲۸۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۱۲۹۔ ایضاً، ص ۱۴۹۔  
 ۱۳۰۔ ایضاً، ص ۱۹۴۔  
 ۱۳۱۔ طباطبائی: شرح دیوان غالب، ص ۳۰۳۔  
 ۱۳۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۶-۹۷۔  
 ۱۳۳۔ عابد علی عابد، سید: البدیع، ص ۲۱۱-۲۱۲۔  
 ۱۳۴۔ نذیر احمد، ڈاکٹر: محاسن الفاظ غالب، ص ۱۶۰۔  
 ۱۳۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۴۲۔ ۱۳۶۔ ایضاً، ص ۷۔ ۱۳۷۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔  
 ۱۳۸۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔ ۱۳۹۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۱۴۰۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۴۱۔ ایضاً، ص ۷۰۔  
 ۱۴۲۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔ ۱۴۳۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔ ۱۴۴۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۴۵۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔  
 ۱۴۶۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔ ۱۴۷۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔ ۱۴۸۔ ایضاً۔ ۱۴۹۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔  
 ۱۵۰۔ ایضاً، ص ۵۔ ۱۵۱۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۱۵۲۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔  
 ۱۵۳۔ غالب: نسخہ حمیدیہ، ص ۱۹۔  
 ۱۵۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۴۳۔  
 ۱۵۵۔ عابد علی عابد، سید: البدیع، ص ۲۱۶۔  
 ۱۵۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۵۷۔ ۱۵۷۔ ایضاً، ص ۱۴۹۔ ۱۵۸۔ ایضاً، ص ۷۱۔  
 ۱۵۹۔ عابد علی عابد، سید: البدیع، ص ۲۱۶۔  
 ۱۶۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۹۷۔ ۱۶۱۔ ایضاً، ص ۸۳۔  
 ۱۶۲۔ نجم الغنی: بحر الفصاحت (جلد چہارم)، مجلس ترقی ادب، لاہور، ص ۳۰۔  
 ۱۶۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۔ ۱۶۴۔ ایضاً، ص ۴۔ ۱۶۵۔ ایضاً، ص ۱۷۔ ۱۶۶۔ ایضاً، ص ۲۶۔  
 ۱۶۷۔ ایضاً، ص ۱۳۔ ۱۶۸۔ ایضاً، ص ۱۴۔  
 ۱۶۹۔ غالب: نسخہ حمیدیہ، ص ۲۲۵۔  
 ۱۷۰۔ مہر غلام رسول: مقدمہ خطوط غالب، مشمولہ تنقید غالب کے سو سال، ص ۲۹۵۔  
 ۱۷۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۵۶۔ ۱۷۲۔ ایضاً، ص ۷۸۔ ۱۷۳۔ ایضاً، ص ۱۰۳۔  
 ۱۷۴۔ ایضاً، ص ۴۶۔ ۱۷۵۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۱۷۶۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔  
 ۱۷۷۔ بجنوری، عبدالرحمن: ڈاکٹر: محاسن کلام غالب، ص ۱۴۔  
 ۱۷۸۔ حالی: یادگار غالب، ص ۱۱۴۔  
 ۱۷۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۰۔  
 ۱۸۰۔ حالی: یادگار غالب، ص ۱۱۴۔  
 ۱۸۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۶۔ ۱۸۲۔ ایضاً، ص ۸۰۔

- ۱۸۳۔ حالی: یادگار غالب، ص ۱۱۵۔
- ۱۸۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۱۲۔
- ۱۸۵۔ حالی: یادگار غالب، ص ۱۱۶۔
- ۱۸۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۷۔
- ۱۸۷۔ حالی: یادگار غالب، ص ۱۱۶۔
- ۱۸۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۴۹۔
- ۱۸۹۔ حالی: یادگار غالب، ص ۱۱۷۔
- ۱۹۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۱۔
- ۱۹۱۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مضمون، طرز غالب، مشمولہ نئی تنقید، ص ۲۲۹۔
- ۱۹۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۴۔
- ۱۹۳۔ غالب، غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد چہارم، ص ۱۵۱۴۔ ۱۹۴۔ ایضاً، ص ۱۳۶۳۔
- ۱۹۵۔ ایضاً، جلد اول، ص ۲۶۰۔
- ۱۹۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: مضمون غالب کا انداز فکر اور استقبال فردا، مشمولہ، اردو کے چار بڑے شاعر، اوجتار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۱۷۹۔
- ۱۹۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۹۔ ۱۹۸۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۱۹۹۔ ایضاً، ص ۳۱۔
- ۲۰۰۔ ایضاً، ص ۳۹۔ ۲۰۱۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔ ۲۰۲۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۲۰۳۔ ایضاً، ص ۳۹۔
- ۲۰۴۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔ ۲۰۵۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔ ۲۰۶۔ ایضاً، ص ۸۹۔ ۲۰۷۔ ایضاً، ص ۱۔
- ۲۰۸۔ ایضاً، ص ۵۔ ۲۰۹۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۲۱۰۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۲۱۱۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔
- ۲۱۲۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: شعر شورا انگیز، جلد اول، ص ۳۴۷۔ ۲۱۳۔ ایضاً۔
- ۲۱۴۔ یاد، مشکور حسین، سید: غالب کی طبع نکتہ جو، کلاسیک، لاہور، بار اول ستمبر ۲۰۰۰ء، ص ۹-۱۰۔
- ۲۱۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۔
- ۲۱۶۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد دوم، مرتبہ خلیق انجم، ص ۸۳۷۔
- ۲۱۷۔ انجم طباطبائی، علی حیدر، سید، مولوی، شرح دیوان اردوئے غالب، سرفراز پریس لکھنؤ، طبع دوم، ۱۹۵۴ء۔
- ۲۱۸۔ این میری شتمل، مضمون شاعری اور خطاطی، مشمولہ، تنقیدی تناظرات، ص ۱۹۰۔
- ۲۱۹۔ افضل حسین، قاضی: مضمون غالب کا مطلع سردیوان، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص ۴۰۔
- ۲۰۰۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، انلہار سنز، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۲۵۔
- ۲۲۱۔ افضل حسین، قاضی: مضمون غالب کا مطلع سردیوان، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص ۴۲۔
- ۲۲۲۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، ص ۲۵۔ ۲۲۳۔ ایضاً، ص ۲۶۔
- ۲۲۴۔ افضل حسین، قاضی: تنقیدی تناظرات، ص ۴۶۔
- ۲۲۵۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، دیباچہ طبع ثانی، ص ۲۵۔
- ۲۲۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۔ ۲۲۷۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔

- ۲۲۸۔ مختار صدیقی: مضمون غالب اور... غالب، مشمولہ ماہ نو غالب نمبر، شمارہ ۳، جلد ۵۱، مارچ ۱۹۹۸ء، مطبوعات پاکستان، لاہور، ص ۱۵۱۔
- ۲۲۹۔ غالب: کلیات غالب فارسی، جلد سوم، ص ۴۰۸۔
- ۲۳۰۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مضمون طرز غالب، مشمولہ نئی تنقید، ص ۲۲۳-۲۲۵۔
- ۲۳۱۔ محمد عقیل، ڈاکٹر، سید: مضمون غالب کے تنقیدی نظریات، مشمولہ نقوش غالب نمبر، جلد سوم، ص ۲۶۹۔
- ۲۳۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۔ ۲۳۳۔ ایضاً، ص ۲۔ ۲۳۴۔ ایضاً، ص ۳۔ ۲۳۵۔ ایضاً، ص ۴۔
- ۲۳۶۔ ایضاً، ص ۵۔ ۲۳۷۔ ایضاً، ص ۶۔ ۲۳۸۔ ایضاً، ص ۷۔ ۲۳۹۔ ایضاً، ص ۸۔
- ۲۴۰۔ ایضاً، ص ۹۔ ۲۴۱۔ ایضاً، ص ۱۰۔ ۲۴۲۔ ایضاً۔
- ۲۴۳۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: غالب پر چار تحریریں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۱ء، ص ۸۳۔
- ۲۴۴۔ بجنوری، عبدالرحمن، ڈاکٹر: محاسن کلام غالب، ص ۹-۱۰۔
- ۲۴۵۔ قاسمی، احمد ندیم: مضمون، غالب کا انداز گل افشائی گفتار، مشمولہ ماہ نو، غالب نمبر، ص ۱۱۰۔ ۲۴۶۔ ایضاً۔
- ۲۴۷۔ ایضاً۔
- ۲۴۸۔ حقی، شان الحق: مضمون کلام غالب کا لسانی تجزیہ، مشمولہ تنقیدی تاظرات، ص ۱۱۲۔ ۲۴۹۔ ایضاً، ص ۱۱۳۔
- ۲۵۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۰۔ ۲۵۱۔ ایضاً، ص ۱۵۲۔ ۲۵۲۔ ایضاً، ص ۱۵۳۔
- ۲۵۳۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔ ۲۵۴۔ ایضاً، ص ۱۷۹۔ ۲۵۵۔ ایضاً، ص ۲۔ ۲۵۶۔ ایضاً، ص ۲۱۔
- ۲۵۷۔ ایضاً، ص ۱۰۔ ۲۵۸۔ ایضاً، ص ۲۵۔ ۲۵۹۔ ایضاً، ص ۵۵۔ ۲۶۰۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔
- ۲۶۱۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔
- ۲۶۲۔ غالب: نسخہ حمیدیہ، قصیدہ فی المنقبت، ص ۳۱۰۔
- ۲۶۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۔ ۲۶۴۔ ایضاً، ص ۱۷۔ ۲۶۵۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۲۶۶۔ ایضاً، ص ۱۸۴۔
- ۲۶۷۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۲۶۸۔ ایضاً، ص ۲۵۔ ۲۶۹۔ ایضاً، ص ۳۵۔ ۲۷۰۔ ایضاً، ص ۶۳۔
- ۲۷۱۔ ایضاً، ص ۳۳۔ ۲۷۲۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔ ۲۷۳۔ ایضاً، ص ۱۸۱۔
- ۲۷۴۔ غالب: نسخہ حمیدیہ، ص ۹۔
- ۲۷۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۶۔ ۲۷۶۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۲۷۷۔ ایضاً، ص ۶۶۔
- ۲۷۸۔ ایضاً، ص ۱۷۔ ۲۷۹۔ ایضاً، ص ۳۷۔ ۲۸۰۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔ ۲۸۱۔ ایضاً، ص ۱۶۔
- ۲۸۲۔ ایضاً، ص ۸۸۔ ۲۸۳۔ ایضاً، ص ۶۸۔ ۲۸۴۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔ ۲۸۵۔ ایضاً، ص ۳۳۔
- ۲۸۶۔ ایضاً، ص ۵۳۔ ۲۸۷۔ ایضاً، ص ۳۳۔ ۲۸۸۔ ایضاً، ص ۹۸۔ ۲۸۹۔ ایضاً، ص ۱۸۴۔
- ۲۹۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۰۳۔ ۲۹۱۔ ایضاً، ص ۷۳۔ ۲۹۲۔ ایضاً، ص ۹۰۔
- ۲۹۳۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔ ۲۹۴۔ ایضاً، ص ۱۰۔
- ۲۹۵۔ حقی، شان الحق: کلام غالب کا لسانی تجزیہ، مشمولہ تنقیدی تاظرات، ص ۱۱۸۔
- ۲۹۶۔ فہیم شناس کاظمی: مضمون، غالب اور آئینہ، مشمولہ ماہ نو، غالب نمبر، ص ۶۲۔ ۲۹۷۔ ایضاً۔
- ۲۹۸۔ ایضاً، ص ۶۲-۶۳۔

## جزو ج: کلامِ غالب کا صوتیاتی مطالعہ

(Phonological Study of Ghalib)

ابتدائے آفرینش ہی سے انسان اپنے ذوقِ جمال کی پرورش کرتا رہا ہے۔ جب اس کا فکر و احساس کوئی خوب صورت پیکر تراشتا ہے تو فنونِ لطیفہ کی نمود ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو موسیقی، مصوری، نقاشی، سنگ تراشی، فنِ تعمیر، رقص و سرود اور شعر و نغمہ سب فنونِ لطیفہ کے دائرے میں آجاتے ہیں۔ جس طرح ہر فن کی جمالیات کے تقاضے جدا جدا ہوتے ہیں اسی طور ہر انسان کا احساسِ جمال انفرادی خصوصیات سے متصف ہوتا ہے، یہاں تک کہ ایک ہی تہذیب اور ایک ہی سماجی ماحول کے پروردہ افراد بھی جمالیات کے ذیل میں جدا گانہ طرزِ احساس رکھتے ہیں۔ فن کار کا جمالیاتی شعور دیگر فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں شعر و ادب کے آئینے میں زیادہ منعکس ہوتا ہے اسی لیے جمالیات کا وجدانی تصور صدیوں پہلے بھی شعر و ادب سے وابستہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ بقول علی سردار جعفری:

”شاعری انسان کا سب سے ابتدائی جمالیاتی عمل ہے اور جب شاعری ایک الگ صنف کی

حیثیت سے نہیں ملتی تو وہ رقص، موسیقی، مذہب اور جادو کے ساتھ ملی ہوئی رہتی ہے اور اخلاقی، سماجی

اور سیاسی اصولوں کی ترویج کے لیے استعمال کی جاتی ہے، اس لیے ساری دیو مالا شاعری کے

سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے اور ابتدائی مذاہب کی کتابیں بھی شاعری کے انداز میں لکھی ہوئی ہیں۔“

شاعری ایک پیچیدہ ذہنی عمل ہے جو بیک وقت زبان، خیال اور موسیقی کا حسین امتزاج ہوتی ہے۔

شاعر لفظوں کو معنی و صوت سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ وہ محض لفظی درو بست کا اہتمام ہی نہیں کرتا اور صرف

تافیہ پیمائی سے آہنگ شعر کو ”فردوسِ گوش“ نہیں بناتا بلکہ شعر کے فکری آہنگ اور معنی آفرینی پر بھی پوری

توجہ صرف کرتا ہے کیونکہ آوازیں اگر بامعنی نہ ہوں، حواس و اعصاب پر اثر انداز نہ ہوں تو لا حاصل۔

در اصل شاعر کا تخیل زبان کے سانچے میں ڈھلتا ہے اور الفاظ کا آہنگ اور موسیقیت، شعریت کو جنم

دیتے ہیں۔ ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی آہنگ شعر کی بابت یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”شاعری کا آہنگ وہ آہنگ نہیں ہے جو ساز یا ترنم یا بقول سردار جعفری ”لحنِ داؤدی“ کے

ذریعے ظاہر ہوتا ہے۔ شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہو،

جسے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ آپ کو از خود سنائی دیں۔

کبھی بلند، کبھی پست، کبھی تیز، کبھی مدھم، ان کی ہزار شکلیں آپ کے داخلی سامعے پر اثر انداز ہوں

گی۔ یہاں آہنگ معنی کا مرادِ منت یا اس کا تابع ہوتا ہے لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی

خطرے میں پڑ جاتا ہے۔“

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ صوتیات و معنیات کے باہمی رشتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:



”...صوت کے معنی نہیں ہوتے۔ معنی کا عمل اس سے اوپری سطح یعنی صرفیاتی سطح سے شروع ہو جاتا ہے اور کلمے کی نحوی سطح سے گزر کر فن پارے کی معنیاتی اکائی کے درجے تک پہنچ کر مکمل ہوتا ہے۔ صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے لیکن اس سے اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ آہنگ سے مراد معنی کی کلی نفا ہے تو یہ بھی غلط ہوگا کیونکہ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ آہنگ سے ایک کیفیت پیدا ہوتی ہے جس سے فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے اور یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو ہلکا، گہرا یا تیکھا کر سکتی ہے۔“ ۳

شعر کے صوتیاتی تاثر کے باب میں ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کی رائے بھی قابل غور ہے اور اس امر کی تائید کرتی ہے کہ:

”جوفن کار لفظوں کی مختلف دالتوں، ان کے معانی کی مختلف تہوں کو پہچانتا ہو، جو یہ چاہتا ہو کہ لہجے کے فرق سے لفظوں کے تیور کس طرح بدل جاتے ہیں، جو لفظوں کے آہنگ اور سر کے تال میل سے نغمہ گری کا گر جانتا ہو اس کے کلام میں ہر لفظ گنگنے کی طرح جوا ہوا ہوتا ہے کہ اسے اپنی جگہ سے ہلایا نہیں جاسکتا۔“ ۴

غالب جیسا انفرادیت پسند شاعر، جس کا احساسِ جمال نہ صرف اپنے وقت کی جمالیاتی قدروں سے متصادم تھا بلکہ شعرو سخن کی دنیا میں ان کا ہر قدم ہی غیر روایتی و منفرد تھا، ان کی غزل کے تیور متعین کرنے کے لیے، ان کے شعری آہنگ و لہجے کی تفہیم کے لیے ان کی غزل کا صوتیاتی مطالعہ نہ صرف اہم بلکہ معنی خیز بھی ہے۔ گو وہ اپنی شاعری کو قافیہ پیائی کا نام نہیں دیتے، لیکن اپنی شاعری کی موسیقیت و نغمگی اور آہنگ شعر کا ذکر اکثر شاعرانہ تعلیوں میں کرتے نظر آتے ہیں۔ بطور حوالہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں  
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے ۵  
ڈھونڈے ہے اس معنی آتشِ نفس کو جی  
جس کی صدا ہو جلوہ برقِ فنا مجھے ۶  
ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا  
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے ۷

ایک قصیدے کے اشعار میں اپنی طبیعت کی روانی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

آج مجھ سا نہیں زمانے میں  
شاعرِ نغز گوے خوش گفتار  
رزم کی داستان گر سینے  
ہے زباں میری تیج جوہر دار

بزم کا التزام گر کچے  
ہے قلم ☆ میری ابر گوہر بارٹ

یا

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے  
رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور  
ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے  
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور

مرزا غالب نے اپنی شاعری میں ایک ایسے آہنگ و نغمہ کا اہتمام کیا ہے جس میں معنی آفرینی کے ساتھ ساتھ کلام کے حسن ظاہری پر بھی توجہ صرف کی گئی ہے۔ انھوں نے شاعرانہ حسن کی خاطر لفظوں کو اس طور ترتیب دیا ہے کہ شعر کا ترنم اور ہم آہنگی پڑھنے والے کو سحرزدہ کر دیتی ہے۔ اپنی شاعری کے باب میں ان کا یہ دعویٰ درست ہے کہ:

نہیں گر سرو برگِ ادراکِ معنی  
تماشائے نیرنگِ صورتِ سلامت!

یا

تازہ نہیں ہے نشہ فکرِ سخن مجھے  
تریا کی قدیم ہوں دودِ چراغ کا

آہنگ و شعریت تخلیقِ شعر کے بنیادی تقاضے ہیں۔ مولوی نجم الغنی رام پوری بحر الفصاحت میں شعر و شاعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”شعر کے معنی لغت میں جاننے کے ہیں، اصطلاح میں اس کلامِ موزوں کا نام ہے جو اوزانِ مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو، مقفی ہو، بالقصد موزوں کیا گیا ہو... شاعر کے لغوی معنی جاننے والے کے ہیں۔ اصطلاح میں اس شخص کو کہتے ہیں، جو برائی بھلائی، بحر و وزن و تقطیع و قافیہ وغیرہ اوزامِ شعر کو جانتا ہو۔ پس جو شخص ان اوزامِ شعری سے خبردار نہ ہوگا، گو طبع موزوں رکھتا ہو اس کو شاعر نہ کہنا چاہیے۔“ ۱۲

گویا اوزان و بحر اور ردیف و قوافی کی پابندی سے شعر و جود میں آتا ہے۔ شعر کی غنائیت اور موسیقیت کے امکانات کو جانچنے کے لیے شاعری کا تجزیہ صوتیاتی سطح پر کیا جاتا ہے۔ شاعر کا مزاج دھیمہ ہے یا تیکھا، لہجہ نرم ہے یا گرم، شعری آہنگ مفکرانہ ہے یا دلبرانہ، ان امور کا فیصلہ کرنے کے لیے شعر کا صوتیاتی مطالعہ اہم ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی مقصد شاعر کی انفرادیت اور اس کی شاعری کی لسانی

☆ غالب نے قلم موٹ اور نڈگردونوں طرح استعمال کیا ہے۔

نویسوں کا آئین ہے جس میں انظمیات، معنیات اور صر فی و نحوی نویوں کے ساتھ شعر کے صوتیاتی  
مراسن و محاسب کا آئین بھی ضروری سمجھا جاتا ہے تاکہ کسی زبان کی تخلیقی توانائیوں کو سمجھا اور سمجھایا جاسکے۔  
کسی زبان کی مخصوص اور بنیادی آوازوں کے مخارج، ان کی ادائیگی اور متنوع آوازوں کے ملاپ سے  
جنم لینے والی نغمگی کا تجزیہ کیا جاسکے جو وجود شعر میں سروں کی مٹھاس اور سنگیت کا مزہ پیدا کر دیتی ہے  
اور شعر کا آہنگ ہمارے کانوں میں موسیقی کا رس گھولنے لگتا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خان اپنے ایک  
مضمون ”مٹھانہ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے“ میں لکھتے ہیں:

”... ہر زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر و نغمہ کے تار و پود تیار ہوتے  
ہیں۔ اس لیے موسیقی کی طرح کسی زبان کی غنائی شاعری کا بھی ایک قومی مزاج ہوتا ہے۔ یہ قومی  
مزاج ہم آہنگ یا متضاد یا متوازی آوازوں اور اس زبان کے مخصوص نظام صوت سے بنتا ہے۔  
اس لیے جب ہم ایک غیر زبان کی شاعری سنتے ہیں تو اپنی صوتیاتی عادتیں یا پسند و ناپسند کو اس زبان  
کے نظام صوت میں منتقل کر دیتے ہیں اور اس کے اسی حصے کو لائق تحسین سمجھتے ہیں جس کا آہنگ  
ہمارے کانوں میں پہلے سے رچا ہوا ہے۔“ ۱۳

ڈاکٹر مسعود حسین خان شاعری کے صوتیاتی نظام کے مطالعے کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے  
ہیں کہ ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں شعر کا صوتی مطالعہ تاثراتی اور ذوقی تنقید کی اکثر  
اصطلاحوں کو ایک علمی اساس بخشتا ہے۔ اس لیے کہ شعر نہ صرف پڑھنے کی چیز ہے بلکہ سننے اور گانے کی  
بھی۔ تنقید شعر میں اکثر لب و لہجہ کا ذکر ملتا ہے۔ مدھم یا پنچم سروں کا تذکرہ ملتا ہے۔ ”لے“ اور  
”نغمگی“، ”روانی“ اور ”ربط“ پر زور دیا جاتا ہے۔۔۔ لسانی مطالعہ شعر ان تاثراتی کلمات کی سائنسی بنیاد  
تلاش کرتا ہے اور اس کوشش میں کل زبان کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتا ہے۔ ۱۴

الفاظ سے جنم لینے والی صوتی لہریں جب ہماری قوت سماعت سے ٹکراتی ہوں تو آواز جنم لیتی ہے  
اور یہ آوازیں جب نظام عصبی تک رسائی حاصل کر لیتی ہیں تو ان صوتی لہروں کی حیثیت بامعنی الفاظ کے  
سانچے میں ڈھلتی ہے۔ ہم شاعری کے صوتیاتی تجزیے کی روشنی میں اندازہ لگا سکتے ہیں کہ شاعر کو کن  
خاص آوازوں سے دلچسپی ہے اور وہ اس کے نظام فکر میں کیا خاص مقام رکھتے ہیں۔ وہ اپنے کلام کے  
لیے کون سے ایسے غنائی مصوتے بروئے کار لاتا ہے جس سے موسیقیت کے امکانات دوچند ہو جاتے  
ہیں۔ اس سلسلے میں شاعر کی افتاد طبع اور نفسیات کا مطالعہ بھی رہنمائی فراہم کر سکتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند  
نارنگ کی رائے میں:

”صوتیاتی آہنگ کا تعلق بہت کچھ شاعر کی افتاد طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے جس کی  
تشکیل بڑی حد تک غیر شعوری طور پر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر میر کی درد سوز میں ڈوبی ہوئی نرم  
لے... ان آوازوں سے متعلق نہیں ہو سکتی جن کے ذریعے غالب اپنی معنی آفرینی، فکری، تہ داری  
یا نفسیاتی ژرف بینی یا اسرار ازل کی گرہ کشائی کا جادو جگاتے ہیں۔۔۔۔۔“ ۱۵

صوتیات کو آوازوں کی تشریح و توضیح کا علم کہا گیا ہے۔ تقریباً ہر شعری کاوش کے پس پردہ ایک باقاعدہ صوتیاتی نظام کارفرما ہوتا ہے جس کی نوعیت اکثر و بیشتر غیر شعوری ہوتی ہے۔ صوتی مطالعے کی مدد سے ہم جان سکتے ہیں کہ شاعر کی بعض مخصوص آوازوں سے دلچسپی کی نوعیت کیا ہے، وہ اپنے شعری لب و لہجہ میں نغمگی اور موسیقیت پیدا کرنے کے لیے تکرار لفظی کو پسند کرتا ہے یا مترنم تراکیب تراشتا ہے۔ صوتی تجزیے کی مدد سے ہم کسی زبان کی صوتیاتی حدود کا تعین بھی کر سکتے ہیں بالخصوص اردو جسے ایک مخلوط اور ملوایں زبان کا درجہ حاصل ہے اور اس حوالے سے عربی، فارسی، ترکی، ہندی، سنسکرت، دراوڑی اور دیگر مقامی زبانوں کی آمیزش کی بدولت یہ گونا گوں نرم و کرخت آوازوں کی ادائیگی پر بھی قادر ہے، گویا اردو زبان کا دائرہ اصوات دیگر زبانوں کے مقابلے میں خاصا وسیع ہے اور پھر وقت کے ساتھ ساتھ تلفظ و لہجہ میں تبدیلی اور نئے الفاظ کے شامل ہونے سے زبان صوتی تغیرات سے بھی دوچار رہتی ہے۔ اس لحاظ سے صوتی آہنگ میں تبدیلی کو بھی صوتیات کا ایک اہم موضوع قرار دے سکتے ہیں۔ اگرچہ صوتیاتی مطالعے کی حدود بہت وسیع ہیں لیکن کسی بھی شاعر کے کل کلام کا صوتیاتی تجزیہ ممکن نہیں کیونکہ ہر شاعر کے کلام کے بعض مخصوص حصے ہی ایسے ہوتے ہیں جو ایک خاص جذب و مستی کے عالم میں تخلیق کیے جاتے ہیں اور جن میں شعریت و نغمگی کی لہریں موجیں مارتی دکھائی دیتی ہیں۔ کلام کا یہ الہامی حصہ عالم غیب سے عالم خیال میں آتا اور لفظی پیکروں میں ڈھلتا محسوس ہوتا ہے اور یہی مخصوص حصہ شاعری جو ایک جذب کے عالم میں تخلیق ہوتا ہے کسی شاعر کے صوتیاتی مزاج کے تعین میں کلیدی کردار ادا کر سکتا ہے کیونکہ یہاں ”صر پر خامہ“ بھی ”نوائے سروش“ کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ غالب کے نزدیک ہر آواز اور ہر آہنگ ”نالہ نا قوس“ کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ شکیل الرحمن اس سلسلے میں رقم طراز ہیں:

”غالب مصوری اور مصوروں کے عمل کو شاعری کی جلوہ گری تصور کرتے ہیں۔ نقش بندی کے عمل کو بت پرستی اور صر پر خامہ کے آہنگ کو نالہ نا قوس سے تعبیر کرتے ہوئے انھوں نے مصوری میں شاعری کی روح کا مشاہدہ کیا ہے۔ انھوں نے تصویروں میں صرف نقوش کا مطالعہ نہیں کیا بلکہ ہر نقش کے آہنگ کو بھی سنا ہے۔ کہتے ہیں:

بت پرستی ہے بہار نقش بندی ہائے دہر

ہر صر پر خامہ میں، یک نالہ نا قوس تھا

پیشتر ازیں کہ غالب کی غزل کے صوتیاتی امتیازات کا تعین کیا جائے، عہد غالب کی شاعری کے صوتیاتی پس منظر پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے آغاز تک زبان ریختہ ارتقا کی بہت سی منازل طے کر چکی تھی اور اس کی لسانی اصلاحات کے سلسلے میں زبان کے صرفی و نحوی اور صوتیاتی مسائل پر توجہ دی جا رہی تھی۔ اردو غزل قائم، میر، سودا اور درد جیسے استادان فن کے

ہاتھوں پر دان چڑھ چکی تھی اور اس دور میں تین واضح اسلوب نظر آ رہے تھے جنہیں ہم ذوق، مومن اور غالب کے اسلوب سے منسوب کر سکتے ہیں۔ ذوق نے عوام پسندانہ مسلک اختیار کرتے ہوئے زبان و محاورہ کی خوبی اور عام فہمی پر زیادہ توجہ دی اور اپنے دور کی حد تک مقبول بھی رہے۔ مومن کا اسلوب امیرانہ ہے۔ اس میں عیشِ امروز کا فلسفہ جاری و ساری ہے۔ زندگی سے کما حقہ لطف اندوز ہونا، نفاست و رکھ رکھاؤ، تہذیب و شائستگی کو ملحوظ رکھتے ہوئے امکاناتِ حیات سے بہرہ ور ہونا ان کی اور ان کے تلامذہ کی شاعری کا ماحصل ہے۔ تیسرا اسلوب مرزا غالب کا ہے جو ان دونوں اسالیب سے یک سر مختلف ہے۔ اس میں سکون کی جگہ تلاطم ہے، سطحی بہاؤ کی جگہ گہرائیوں میں غوطہ زنی ہے، استراحت کی جگہ سینہ کاوی ہے، آہستہ روی کی جگہ طوفاں خیزی ہے، سرسری نظر کی جگہ ژرف نگاہی ہے اور عام تجربات کی جگہ فکر انگیزی ہے جو ملتہب ہو کر جذبے کی شدت اختیار کر لیتی ہے۔ جہاں ذوق پہلے مصرعے میں بیان کیے ہوئے احساس کی تصدیق دوسرے مصرعے میں ایک ضرب المثل کے ذریعے کرتے ہیں، وہاں مرزا پہلے مصرع میں اظہار کردہ تاثر کو دوسرے مصرعے میں عمومیت ہی نہیں دیتے بلکہ اسے آفاقیت عطا کر دیتے ہیں... اور یہی اس دور کی سب سے نمایاں خصوصیت کہی جاسکتی ہے۔

اردو زبان چونکہ کئی ایک زبانوں کے ملاپ کے نتیجے میں وجود میں آئی ہے اس لیے اس کے صوتیاتی مسائل توجہ طلب رہے ہیں کیونکہ بنیادی اور اساسی زبان کا صوتی نظام الگ خصوصیات کا حامل ہوتا ہے جب کہ ذیل زبانوں کا صوتیاتی نظام جداگانہ صوتی کوائف پر مبنی ہوتا ہے۔ مثلاً اردو کے پراکرتی عناصر میں ہائے آواز شامل ہیں یعنی بھ، بھہ، تھہ، ٹھہ وغیرہ۔ فارسی زبان میں یہ آوازیں شامل نہیں۔ بعض آوازیں ہندی، سنسکرت اور مقامی بولیوں سے مستعار ہیں؛ مثلاً ٹ، ڈ، ژ وغیرہ اور یہ بھی فارسی میں موجود نہیں۔ عربی و فارسی کی بعض آوازیں مثلاً حائے حطی اور ہائے ہوز کی تمیز، ت، ف، ق، ع، غ وغیرہ آوازیں پراکراتوں میں نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ فارسی بولنے والے ہائے آوازوں کو غیر ہائے آوازوں سے ممتاز کرنے میں دقت محسوس کریں گے اور ویسی زبانوں کے بولنے والوں کو عربی و فارسی کی خاص آوازوں کی تمیز اور ادا میں دقت محسوس ہوگی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ زبان کا صوتی نظام واضح اور متعین نہیں ہوتا اور الفاظ کا رسم الخط، الما اور تلفظ دو دو طرح مستعمل ہوتا ہے؛ مثلاً تجھ بھی اور تج بھی، جمعرات بھی اور جمیرات بھی، نفا بھی اور نفع بھی۔ کہیں ایسا ہوتا ہے کہ الما میں تو امتیاز رہتا ہے لیکن تلفظ میں یہ امتیاز باقی نہیں رہتا؛ مثلاً الف اور عین کا فرق الما میں تو ہے لیکن بول چال میں صرف اُن لوگوں کے یہاں پایا جاتا ہے جو بہ تکلف و بہ اہتمام فارسی و عربی آوازوں کو ان کی اصل کے مطابق ادا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب آہستہ آہستہ زبان کی ایک شکل بن جاتی ہے تو پھر اس افراتفری کو دور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے؛ مثلاً دکنی دور میں تج اور تجھ، نفا اور نفع میں فرق ملحوظ رکھنا لازمی نہ تھا لیکن آگے چل کر یہ رجحان تقویت پاتا ہے کہ اردو میں ذیل الفاظ کا الما اصل کے مطابق ہی رہنا چاہیے، سوائے ان الفاظ



کے جہاں کثرت استعمال سے املا بالکل ہی متروک ہو چکا ہو۔ ۱۸  
عہد غالب اور انیسویں صدی کے آغاز سے پیشتر ہی زبان اردو کو اعتبار حاصل ہو چکا تھا۔ اصول  
و قواعد کی تدوین و ترتیب کے ساتھ ساتھ اردو زبان کے صوتی محاسن اور معیاتی حدود کے تعین کی طرف  
بھی توجہ دی جا رہی تھی۔ غالب روایت کے باغی ہونے کے ساتھ ساتھ مشرقی شعریات کے وارث بھی  
تھے۔ وہ ادبی روایت کی مثبت قدروں کو باقی رکھنا چاہتے تھے بقول احمد ندیم قاسمی:

”غالب ایک عظیم تہذیبی ورثے کا آخری امین تھا۔ کسی نے حق بات کہی ہے کہ منحل تہذیب  
کا سارا حسن اور قرینہ غالب کے انداز گفتار میں سمٹ آیا ہے۔ وہ یقیناً اس تہذیب کا نوحہ خواں بھی  
ہے مگر وہ ان عظیم الشان ایوانوں کے کھنڈروں پر وہ سائے بھی پڑتے ہوئے دیکھ لیتا ہے جو نئے  
عہد کے نقیب ہیں... جب کوئی شاعر یہ کہے کہ:

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا  
تو اس کے فن کو شکست نہیں ہو سکتی۔“ ۱۹

غالب نے مینائے غزل میں نئی شراب انڈیلی، نئے الفاظ و تراکیب کا ذخیرہ اضافہ کر کے لسانی  
ترقی کی راہیں ہموار کیں، پرانے الفاظ میں نئی معیاتی توانائی اضافہ کی اور آج سے ڈیڑھ صدی پیشتر  
ایک ایسی شعری زبان متعارف کروائی جس کی تفہیم و تجزیہ اُسلوبیات جیسے جدید تنقیدی تناظر میں ممکن  
ہوا۔ غالب کے پختہ جمالیاتی شعور نے غزل کا شعری نظام ترتیب دیا۔ ان کی قافیہ پیمائی، اوزان و بحر کی  
ندرت، تراکیب و استعارات کی نغمہ سنجی، تکرار لفظی کے نت نئے انداز اور برجستہ و خوش آواز الفاظ  
کا استعمال ان کے کلام کی صوتیاتی سطح کو ایک بلند مرتبے پر فائز کر دیتا ہے جسے ہر دور میں پذیرائی حاصل  
ہوتی رہے گی۔

ڈاکٹر وزیر آغا غالب کے مشہور شعر یعنی:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں  
غالب صر پر خامہ نوائے سروش ہے نہ

کے حوالے سے لکھتے ہیں:

”معنی کو اپنی تریل کے لیے آواز درکار ہے۔ معنی کو اگر ایک مسافر کہا جائے تو آواز وہ ناؤ  
ہے جس میں بیٹھ کر وہ سفر کرتا ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ معنی نے آواز کی ناؤ کہیں باہر سے حاصل  
نہیں کی بلکہ اپنی ہی پسلی سے برآمد کی ہے۔ ہر حرف یا Phoneme ایک آواز ہے مگر جب حروف  
جو کہ لفظ یا Morpheme بنتے ہیں تو دراصل نشان یا Sign بن جاتے ہیں اور نشان وہی کرنے  
لگتے ہیں۔“ ۲۰

ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے میں کوئی بھی لفظ آغاز ہی سے علامت نہیں ہوتا لیکن اگر تخلیقی عمل کی مدد



سے کوئی لفظ یا شے اتنی صیقل ہو جائے کہ منعکس کرنے لگے تو ہم کہیں گے کہ اب یہ لفظ یا شے علامتی ہو گئی ہے۔ آواز بجائے خود علامتیت کی حامل ہوتی ہے مگر جب وہ کسی خاص معنی پر مرکوز ہو جائے تو وہ بھی لسانی نشان بن جاتی ہے تاہم آواز کا معنی آفریں روپ وہ حرف یا کوندا ہے جو مجسم Signification ہے۔<sup>۲۲</sup> ملکہ شاعری کو عطیہ خداوندی کہا گیا ہے لیکن ہر فن خداداد میں مہارت کسب و ریاض سے پیدا ہوتی ہے۔ شاعر کی زبان و بیان پر قدرت اور اس کو برتنے کا سلیقہ اسے دیگر شعرا سے منفرد و ممتاز کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ استاد ی شاگردی کے باوصف ہم غالب و حالی کی شاعرانہ صلاحیتوں میں بآسانی حد امتیاز قائم کر سکتے ہیں۔ جب شاعر کو سلیقہ شاعری آ جاتا ہے تو اس کا ایک ایک حرف اور ایک ایک لفظ یہاں تک کہ زیر، زبر، پیش بلکہ شد اور مد کا استعمال بھی ایک نئی زندگی کا امین ٹھہرتا ہے اور ان سب کی آوازیں شعر کی آواز میں اس طور مدغم ہو جاتی ہیں اور شاعری کے خمیر میں اس درجہ رچ بس جاتی ہیں کہ زیر زبر کی تبدیلی بھی شعر کی عمارت کو منہدم کر سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مشرقی شعریات و انتقادیات میں حشو و زوائد سے احتراز کو ضروری سمجھا گیا اور تناسب لفظی، بحروں کی روانی و موسیقیت کو بطور خاص شعر کی پرکھ کا معیار سمجھا جاتا رہا ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”حقیقت یہ ہے کہ شاعری زبان کی وہ کیفیت ہے جس میں اسے مخصوص شدت کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے... زبان کی مخصوص شدت سے مراد یہ ہے کہ ادب میں استعمال ہونے والی زبان مکمل معنویت کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کوئی لفظ بلکہ کوئی حرف بے کار یا برائے بیت نہیں ہوتا اور یہ مکمل معنویت اس مخصوص فن پارے کی حد تک جس میں زبان برتی گئی ہے، فقید المثال اور یکتا ہوتی ہے، یعنی وہ معنویت پوری پوری کسی اور لسانی ترتیب حتیٰ کہ کسی اور فن پارے میں بھی نہیں سما سکتی۔“<sup>۲۳</sup>

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو غالب کی شاعری کا صوتیاتی نظام ان کی شاعری کی معنویاتی فضا سے مکمل طور پر ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ غالب کی شعری آوازیں ان کے کلام کی معنویت سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہیں۔ اگر صوتیات و معنیات میں ہم آہنگی کا فقدان ہو تو شعر میں وہ تاثر پیدا نہیں ہو سکے گا جو دراصل غالب کا منشا تھا اور وہ طلسماتی کیف و کم نغمگی اور کشش محسوس نہ ہو سکے گی جس پر غالب کو سدا ناز رہا۔ غالب کا فنی کمال بھی یہی ہے کہ کلاسیکی شعرا کی فہرست میں ہونے کے باوصف انھی سے ہماری روشن خیالی کا سفر شروع ہوتا ہے اور جدید ادب کی داستان کا نقطہ آغاز بھی وہی قرار پاتے ہیں۔ گواہی اپنے بارے میں ان کی رائے تھی کہ:

”فارسی میں مبداء فیاض سے مجھے وہ دستگاہ ملی ہے کہ اس زبان کے قواعد و ضوابط میرے ضمیر

میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر...“<sup>۲۴</sup>

لیکن اس کے باوجود وہ فن شاعری کے رموز و غوامض پر گہری نگاہ رکھتے تھے۔ ایک ایک حرف اور ایک

ایک انداز کی قدر و قیمت کے شناسا تھے۔ کلام کے صوتی آہنگ کی کیا اہمیت ہوتی ہے اور شعر کا صوتی آہنگ کیونکر فردوسِ کوش بنتا ہے؟ کون سی آوازیں حواس پر سرخوشی بن کر چھا جاتی ہے اور غم کے انغمہ کن آوازوں کے تقاضی ہوتے ہیں، انہیں یہ سب بخوبی معلوم تھا۔ ان کا عروضی شعور نہایت منجھا ہوا تھا، آوازن و بحر اور قافیہ و ردیف سے شعری فضا سازی کا سلیقہ انہیں خوب آتا تھا۔ وہ لفظوں کی تکرار سے شعر کے آہنگ اور لہجے کو انغمہ اور سرشکیت میں ڈھال دینے کے رمز شناس تھے۔ اگرچہ کلام غالب کے تمام تر صوتیاتی محاسن پر گرفت آسان نہیں تاہم مطالعے میں سہولت کی خاطر ہم انہیں درج ذیل نکات کی صورت میں منقسم کر سکتے ہیں۔

- صوتیاتی امتیازات۔

- عروضی اجتہادات۔

- نظام ردیف و قوافی۔

- تکرارِ صوت و تکرارِ لفظی۔

کلام غالب کے صوتیاتی محاسن:

اسلوبیاتِ غالب کا مطالعہ دراصل ان کی شعری جمالیات اور فنی قدروں کے مطالعے سے مشروط ہے۔ وہ شعروادب کی جمالیات پر بڑی گہری نظر رکھتے تھے اور اس جمالیاتی شعور کا اظہار ان کی منتخب کردہ بحر و آوازن میں بھی ہوتا ہے، قوافی و ردیف کی خوش آہنگی میں بھی اور الفاظ و تراکیب کی نغمگی کی صورت میں بھی۔ غالب کے فنی اجتہادات کی فہرست تو بہت طویل ہے۔ ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے شعری نظام میں جو تبدیلیاں متعارف کروائیں وہ بڑی حد تک فطری اور بے ساختہ ہیں اور ان پر آورد کا گمان نہیں گزرتا۔ غالب نے اپنی شاعری میں حرف و صوت کے حوالے سے جو آوازن و بحر اختیار کیے، ردیف و قافیہ کے ذیل میں جس صوتی آہنگ کا اہتمام کیا، انتخابِ الفاظ و تکرارِ الفاظ سے ساز و آواز کی جس نغمگی کو رواج دیا اس نے آگے چل کر ایک رجحان کی شکل اختیار کر لی۔ یہاں تک کہ جب یہ روایت اقبال سے ہوتی ہوئی فیض تک پہنچی تو آہنگِ شعر اور صوتی محاسن نظم و غزل دونوں کے لیے لازمہ شاعری کا درجہ اختیار کر گئے۔

غالب کا شاعرانہ فن تغزل، موسیقیت، مترنم الفاظ و تراکیب اور ان کے مخصوص دروبست سے عبارت ہے۔ وہ انتخابِ الفاظ کے ضمن میں ان کے صوتی تاثر کا خصوصی اہتمام کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی فارسی دانی ان کے کلام کی غنائیت اور صوتی تاثر کو دو چند کرنے میں کلیدی کردار ادا کرتی ہے۔ بقول پروفیسر مسعود حسین خاں:

”غالب کی فارسی گوئی اور فارسی دانی کا اثر ان کے ریتختے پر بھی نمایاں ہے۔ اردو شعر کی زبان

کو انھوں نے ذوق کی محاورہ بندی سے نکال کر عجی لالہ زاروں میں لاکھڑا کیا۔“ (۲۵)

غالب حروف تہجی کی غنائی اہمیت سے پوری طرح باخبر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں ان کی شاعری میں سخت اور کرخت آوازوں کی بجائے نرم، رواں اور شوخ صوتی لہروں کا ادراک حاصل ہوتا ہے۔ کلام کی موسیقیت میں اضافہ کی خاطر وہ مسلسل اور صفیری آوازوں کا استعمال زیادہ کرتے ہیں۔ بیشتر ازیں کہ غالب کی پسندیدہ آوازوں اور نمایاں اصوات کی درجہ بندی کی جائے، اردو زبان کے نظام صوت پر ایک تجزیاتی نگاہ ڈالنا از بس ضروری محسوس ہوتا ہے۔

اردو کے نظام صوت کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

۱۔ مصوتے: جو تعداد میں دس ہیں

۲۔ مصمتے: جن کی تعداد ۷۳ ہے

مصمتے آوازوں کے بہاؤ کی وہ چوٹیاں ہیں جن پر مصوتوں کا نغمہ رقص کرتا ہوا برآمد ہوتا ہے، اس لیے ان کی ادائیگی اور مخرج کے بارے میں تفصیل سے جاننا ضروری ہے۔

اردو کے حروف صحیح کے تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں خالص ہندی آوازوں کے ساتھ ساتھ خالص عربی و فارسی آوازیں بھی شامل ہیں۔ مثلاً:

۱۔ خالص ہندی آوازیں: ٹ، ڈ، ژ۔

کھ، چھ، ٹھ، تھ، پھ، گھ، جھ، ڈھ، دھ، بھ، ژھ۔

۲۔ خالص عربی آواز: ق۔

۳۔ خالص فارسی آواز: ژ۔

۴۔ عربی فارسی مشترک آوازیں: خ، غ، ف۔

۵۔ فارسی ہندی مشترک آوازیں: ک، چ، ت، پ، گ، ج، د۔

ب، م، ش، ہ، ی، ر، ل، و، ہ۔

۶۔ عربی ہندی مشترک آوازیں: ب، ت، ج، د، ر، ہ، ش، ک، ل، و، ہ، ی۔

۷۔ عربی، فارسی، ہندی مشترک آوازیں: ب، ت، ج، د، ہ، ش، ک، ل، م، ن، و، ہ، ی

اردو شاعری کا تمام تر صوتیاتی نظام مذکورہ بالا آوازوں کے تار و پود پر قائم ہے۔ ۲۶

صوتیاتی نقطہ نظر سے اردو ایک ہندوستانی زبان ہے لیکن اس کے باوجود ہمارا شعری آہنگ فارسی شعر گوئی کی روایات پر استوار ہے۔ جہاں تک آوازوں کا تعلق ہے کوزی آوازیں یعنی ٹ، ڈ، ژ کے بارے میں ایک عام خیال یہ ہے کہ یہ بدآہنگ اور سخت ہوتی ہیں اور ان کا صوتی آہنگ بھی سماعت پر گراں گزرتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ دیوان غالب میں ان آوازوں کی کارفرمائی نہ ہونے کے برابر ہے۔ بقول پروفیسر مسعود حسین خان:

”غالب کو زآوازوں سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔ وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے جلتے سُروں میں گاتے ہیں۔ جلتے سُروں کی صوتیاتی توجیہ یہ ہے کہ وہ عربی فارسی چستانی آوازوں (رگڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں مثلاً خ، ش، ف، ز وغیرہ) سے اپنا صوتی آہنگ تیار کرتے ہیں اور بیشتر انہیں ن۔م کی انفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں۔“ ۲۷

پیشتر آئیں۔ اس میں غالب نامانوس آوازوں کے مقابلے میں فارسی صوتی آہنگ رکھنے والے الفاظ کو ترجیح دیتے ہیں۔ ہندی زبان سے نسبت رکھنے والی آوازوں میں ہائے مخلوط (یعنی کھ، دھ، بھ وغیرہ) اردو شعری روایت سے زیادہ قریب ہیں۔ اس کی صوتیاتی وجہ یہ ہے کہ یہ آوازیں ایک تو زیادہ دقت طلب نہیں، دوسرے ان سے بننے والے مرکب الفاظ کی تعداد اردو زبان میں بہت زیادہ ہے۔ میر تقی میر کے ہاں یہ آوازیں نہ صرف شعر کے درمیان بلکہ قوافی و ردیف کے طور پر بھی برتی گئی ہیں... لیکن غالب ہائے مخلوط والی آوازوں کو بطور ردیف کم ہی استعمال کرتے ہیں اور متداول دیوان میں ردیف ”ہ“ پر مبنی صرف گنتی کے تین اشعار ملتے ہیں یعنی:

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ  
طوطی کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ<sup>۲۸</sup>  
ہے سبزہ زارِ ہر در و دیوارِ غم کدہ  
جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ  
ناچار بے کسی کی بھی حسرت اٹھائیے  
دشواری رہ و ستم ہم رہاں نہ پوچھ<sup>۲۹</sup>

مسموع اور غیر مسموع آوازیں:

اردو حروفِ صحیح مسموع اور غیر مسموع آوازوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں۔ تمام حروفِ علت مسموع آوازیں ہیں اور موسیقی کی جان ہیں۔ ان کے علاوہ: گ، گھ، ج، جھ، ڈ، ڈھ، د، دھ، ب، بھ، ن، م، ں، ڻ، ڙ، ڙھ، ر، می، ل، و، مسموع حروفِ صحیح ہیں... اور کُل دس حروفِ علت اور اکیس حروفِ صحیح کُل اکتیس (۳۱) مسموع آوازیں ہیں:

غیر مسوع آوازیں تعداد میں کل سولہ (۱۶) ہیں۔ ک، کھ، ج، چھ، ٹ، ٹھ، ت، تھ، پ، پھ، خ، ش، س، ف، ہ، ق

ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی وادیاں بنتی ہیں کیونکہ موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروفِ علت پر ہوتی ہے۔ غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے اسی لیے غزل میں جس قدر غنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروفِ علت کی بہتات ہوگی۔ حروفِ علت

کے بعد ترجیح مسموع حروف صحیح کو دی جائے گی اور غیر مسموع آوازوں کا تناسب عام طور پر ۳/۱ سے زیادہ نہیں ہوگا۔ ۳۰

مثال کے طور پر غالب کی یہ مشہور نغمہ ریز غزل ملاحظہ کیجیے:

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے  
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے ۳۱  
ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غالب کی مشہور غزل کی بابت لکھتے ہیں:  
”دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے  
آخر اس درد کی دوا کیا ہے۔ ۳۲

میں صوتیاتی سطح پر آخرا ایسی کون سی بات ہے کہ یہ غزل گلوکاروں میں ہمیشہ بے حد مقبول رہی ہے اور بعض نے تو ان کے ذریعے اپنی آواز کا ایسا جادو جگایا ہے کہ باید و شاید۔ وجہ ظاہر ہے کہ ان غزلوں میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے دروبست سے موسیقی کا ایسا امکان ہاتھ آ گیا ہے جو عام طور پر میسر نہیں آتا۔۔۔“ ۳۳

غنائی ردیفوں کے حوالے سے مسعود حسین خاں کی رائے میں غنائی ردیفیں بالعموم، ا، و، ی سے مرکب ہوتی ہیں یا ”ر“ اور ”ل“ سے۔ غیر مسموع حروف صحیح کی ردیفوں میں اساتذہ نے غزلیں ضرور کہی ہیں مگر ”ر“ کے ارتقا کی عدم موجودگی کی وجہ سے رواں نہیں ہوتیں۔ مثلاً غالب کی غزل:

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ  
اگر شراب نہیں، انتظار ساغر کھینچ ۳۴

حروفِ علت والی ردیفوں کی خصوصیت یہ ہے کہ انہیں موسیقی کی ضرورت کے مطابق کھینچ کر بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ اسی لیے اساتذہ غزل، ا، و، ی کی ردیفوں کو ہی منتخب کرتے ہیں۔ ۳۵  
اس رائے کی روشنی میں اگر دیوان غالب پر نگاہ ڈالی جائے تو ہمیں غیر مسموع حروف صحیح کے مقابلے میں حروفِ علت والی ردیفوں، بالخصوص ردیف، ا، و، ی اور ”ر“ کی غزلوں کی تعداد نسبتاً زیادہ نظر آتی ہے۔ متداول دیوان غالب میں ان ردیفوں پر مبنی غزلوں کی تعداد درج ذیل ہے:

ردیف ا = ۵۰

ردیف ر = ۱۰

ردیف و = ۱۲

ردیف ی = ۱۱۰

حروفِ علت کی کمی بیشی شعر کی صوتی کیفیت پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ چھوٹی یا طویل بحروں میں حزن و یاس کی کامیاب ترجمانی کا انحصار بڑی حد تک حروفِ علت کی کثرت پر ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کی

ان دو غزلوں میں حروفِ علت اور حروفِ صحیح کا تناسب ۵۰ فیصدی کا ہے۔

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے  
آخر اس درد کی دوا کیا ہے ۳۶  
کوئی امید بر نہیں آتی  
کوئی صورت نظر نہیں آتی ۳۷

مذکورہ غزلوں کے برعکس ان کی غزل:

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا  
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا ۳۸

میں حروفِ علت کا تناسب گھٹ کر ۴۰ فیصدی رہ جاتا ہے۔ ان غزلوں کے صوتیاتی تجزیے کی روشنی میں واضح ہو جاتا ہے کہ جب جذبہ دل کی آنچ بن کر برآمد ہوتا ہے تو وہ حروفِ صحیح کی رکاوٹوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروفِ علت کی گزر گاہوں کو پسند کرتا ہے۔ ۳۹

جہاں تک جذبے کی صداقت اور توانائی کا تعلق ہے تو ہر زبان بولنے والا اسی زبان اور اس کے صوتیاتی نظام سے ایک جذباتی وابستگی ضرور رکھتا ہے۔ شعرا کی اپنی زبان و بیان کے حوالے سے کی جانے والے شاعرانہ تعلیمات اس امر کی غماز ہیں کہ وہ اپنی زبان کے صوتی عناصر اور قدرتِ ادائیگی پر تقاضا محسوس کرتے رہے ہیں۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

”زبان کا ہر بولنے والا اپنی زبان کے صوتیاتی نظام کا وجدانی احساس (Intuitive

Feeling) رکھتا ہے۔ اسی کی بدولت وہ اپنی زبان کے استعمال پر قادر ہوتا ہے۔ صوتیاتی تجزیہ وہی

سب سے بہتر ہے جس میں زبان بولنے والوں کے ”وجدانی احساس“ سے مطابقت پائی جائے۔“ ۴۰

یوں تو غالب کی شعری آوازیں ان کے کلام کی معنویت سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں لیکن وہ ”انداز بیان اور“ کے تقاضوں کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ طرزِ بیان کی خوب صورتی کے لیے وہ موزونی الفاظ، آوازوں کی ہم آہنگی و تناسب اور لفظی دروبست کے تناسب کا بھی پورا پورا خیال رکھتے ہیں کیونکہ ان کا تصور شعر صرف معنی پرستی پر مبنی نہیں بلکہ حسنِ ظاہر کی قدر و قیمت سے بھی شناسا ہے۔ یعنی:

نہیں گر سرو و برگِ ادراکِ معنی

تماشائے نیرنگِ صورتِ سلامت ۴۱

شیخ محمد اکرام ”حکیم فرزانہ“ میں رقم طراز ہیں کہ:

”مرزا نے اپنے کلام کی ظاہری شپِ ناپ پر بھی پوری نظر رکھی اور ان کے اشعار میں الفاظ فقط اظہارِ مطلب ہی کا وسیلہ نہیں بلکہ شاعرانہ حسن پیدا کرنے کا ذریعہ بھی ہیں۔ کئی جگہ ان کا استعمال



اور ترتیب ایسی ہے کہ معنی و مضمون سے قطع نظر ان کا ترنم اور ہم آہنگی ہی بہت بڑا لطف ہے۔

مثلاً:

درد دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلاؤں  
انگلیاں فگار اپنی ، خامہ خوں چکاں اپنا  
ہاں وہ نہیں خدا پرست ، جاؤ وہ بے وفا سہی  
جس کو ہودین و دل عزیز اس کی نگلی میں جائے کیوں ۵۲

غالب کی شاعرانہ آواز میں ایک ایسی کشش اور نگہنگی ہے جس سے اردو شاعری آشنا نہیں تھی۔ غالب کے اسلوبیات شعری کی روشنی میں ہم ان کے شعری مزاج اور افتاد طبع کا تعین بھی کر سکتے ہیں۔ ان کی انفرادیت پسندی، شخصی توانائی، مردانگی و بلند آہنگی، تحرک و زندہ دلی، تیزی و تندگی، ان تمام احساسات اور جذبات کی ترجمانی ان کی غزلیات کے مرکزی موڈ اور آہنگ سے کی جاسکتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے خیال میں غالب کی شاعری کا وزن و آہنگ ان کے مخصوص جذبات اور فکر و شعور کے ساتھ پوری طرح مناسبت رکھتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”غالب زندگی اور حرکت کے شاعر ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کی بیشتر غزلوں میں ایسا وزن و آہنگ ملتا ہے جو انفعالیات سے زیادہ فعالیت کا ترجمان ہے۔۔۔ ان کی غزلوں کے آہنگ میں ایک بلند آہنگی نظر آتی ہے۔۔۔ اس کی کیفیت میدانوں میں بہنے والے دریا کی لہروں کی سی نہیں بلکہ سمندر میں پیدا ہونے والے مد و جزر کی سی ہے۔“ ۵۳

غالب مزاجاً تغزل اور شعریت کی طرف مائل تھے یہی وجہ ہے کہ ان کی پسندیدہ آوازیں نگہنگی اور شعریت سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ ان کے زیر استعمال مصمتے اور مصوتے خوش گوار اور خوش آہنگ محسوس ہوتے ہیں۔

اردو زبان کو صوتی اعتبار سے ایک مایہ دار زبان قرار دے سکتے ہیں۔ جذب و قبول اور اپنے بن الاقوامی مزاج کے سبب یہ دیگر زبانوں کی آوازوں کو اپنے دامن میں سمیٹ کر ایک کثیر الاصوات زبان بن گئی ہے۔ اردو کے حروف تہجی کی تعداد دیگر زبانوں کی نسبت زیادہ ہے یعنی یہ دیگر تمام زبانوں کی آوازوں کی نمائندگی بخوبی کرنے پر قادر ہے۔

”اردو نے اپنے نظام تہجی میں عربی، فارسی اور ہندی یعنی آریائی اور سامی دونوں خاندان کی زبانوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔ اس میں انگریزی سے لے کر علاقائی زبانوں تک کی ساری زبانیں اس طرح سما گئی ہیں کہ وہ دنیا کی مختلف زبانوں کی آوازوں کا مجموعہ بن گئی ہے۔ ہر اردو جاننے والا عربی، فارسی، ہندی اور انگریزی کو ان کے حقیقی تلفظ کے ساتھ عموماً بول لیتا ہے، اس لیے کہ ان میں سے ایک آواز بھی ایسی نہیں جو اردو میں موجود نہ ہو یا جس کو ادا کرنے پر اردو خواں طبقہ قادر نہ ہو۔“ ۵۴

عہدِ غالب میں انھی تمام زبانوں کا چلن تھا۔ خود غالب عربی زبان سے نابلد نہیں تھے اور فارسی زبان پر تو ان کو اہل زبان کی سی دسترس حاصل تھی۔ اسی لیے وہ اپنے کلام کی خوش آہنگی میں دیگر زبانوں کے لسانی سرمائے اور مصوتی آوازوں کی خوش آہنگی کو بروئے کار لانے میں کامیاب رہے۔ مصوتے اور مصمتے شاعری کے آہنگ کا تعین کرتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی کی تحقیق کے مطابق:

۱۔ کچھ مصمتے ایسے ہیں جن کی آوازیں نسبتاً زیادہ خوش آہنگ ہوتی ہیں، مثلاً رے، نون غنہ، میم، یعنی ان کی کیفیت زیادہ خوش گوار ہوتی ہے۔

۲۔ تمام مصوتے خوش آہنگ ہوتے ہیں لیکن طویل اور معروف مصوتے سب سے زیادہ خوش آہنگ ہوتے ہیں۔

۳۔ کچھ مصمتے ایسے ہیں جن کی آوازیں کرخت یا خشک یا Dull ہوتی ہیں۔ مثلاً کاف، قاف وغیرہ۔ ۴۵

غالب نے اپنی پسندیدہ آوازوں کے انتخابی عمل میں بھی اپنی جدت طرازی کا پورا پورا ثبوت دیا ہے۔ وہ شاعری کے اسرار کے محرم ہیں اور خوب جانتے ہیں کہ کون سی آوازیں اور کون سے الفاظ پڑھنے والے کے اعصاب پر نغمہ سحر آفریں بن کر طاری ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر شوکت سہرورداری غالب کی ”رنگیں نوائی“ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”غالب نے آوازوں کے اتار چڑھاؤ، ترنم، نغمگی، موسیقیت اور ہم آہنگی سے لفظوں میں

دل کشی کا رنگ بھرا ہے۔ غالب کے فن کا یہ پہلو لفظوں کے ترنم اور آوازوں کی رنگارنگ ہم

آہنگیوں کا منت کش ہے۔ غالب کے فن کے خاص اس پہلو کو ہم رنگیں نوائی کہتے ہیں۔“ ۴۶

غالب کی پسندیدہ اور بامعنی آوازوں میں سب سے اہم آواز ”آ“ ہے جو دراصل الف کی دو آوازوں کا مجموعہ ہے۔ کلامِ غالب میں اس آواز کا کثیر استعمال نظر آتا ہے۔ چند منتخب مصرعے بطور مثال ملاحظہ کیجیے:

شب کہ برقی سوز دل سے زہرہ ابر آب تھا ۴۷

آب:

غافل بہ وہم ناز خود آرا ہے در نہ یاں ۴۸

آرا:

میں دشت غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں ۴۹

آہو:

آگ مطلوب ہے ہم کو جو ہوا کہتے ہیں ۵۰

آگ:

یہ کس بہشت شامل کی آمد آمد ہے ۵۱

آمد:

آدی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا ۵۲

آدی:

تو اور آرائش خم کا کل ۵۳

آرائش:

آج ہی گھر میں بوریانہ ہوا ۵۴

آج:

آئے ہے بے کسی عشق پہ رونا غالب ۵۵	آئے:
ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے ۵۶	آرمیدگی:
آگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے ۵۷	آگینہ:
یہی ہے آزمانا تو ستانا کس کو کہتے ہیں ۵۸	آزمانا:
رات دن گردش میں ہیں سات آسماں ۵۹	آسماں:
ہے خبر گرم ان کے آنے کی ۶۰	آنا:
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے ۶۱	آنکھ:
آغوش گل کشودہ برائے وداع ہے ۶۲	آغوش:
آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی ۶۳	آگے:
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے ۶۴	آزمائش:
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے ۶۵	آنا/آتا آئے:
آبلوں پر بھی حنا باندھتے ہیں ۶۶	آبلہ:
آئینہ دیکھ اپنا سامنہ لے کے رہ گئے ۶۷	آئینہ:
لگا دے خانہ آئینہ میں روئے نگار آتش ۶۸	آتش:
تغافل ہائے تمکین آزما کیا ۶۹	آزما:
بارے آشنا نکلا اُن کا پاسباں اپنا ۷۰	آشنا:
تمھارے آئیو اے طرہ ہائے خم بہ خم آگے اے ۷۱	آئیو:
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے ۷۲	آگے:
بنا ہے چرخ بریں جس کے آستاں کے لیے ۷۳	آستاں:

غالب اپنے کلام میں موسیقیت اور نظمگی پیدا کرنے کے لیے ترکیب سازی سے بھی کام لیتے ہیں۔ وہ صوتی آہنگ میں اضافے کے لیے تراکیب تراشتے ہیں۔ یہ تراکیب بغیر کسی شعوری اہتمام کے ان کی شاعری کا حصہ بن جاتی ہیں جس سے کلام کی معنیاتی و صوتیاتی فضا سازی میں بڑی مدد ملتی ہے۔ بقول مسعود حسین خاں:

”غالب کا کمال لفظ اور ترکیب میں ظاہر ہوتا ہے... وہ لفظ کی تہ داری اور ترکیب کی

پہلو داری سے اکثر اوقات صوتی آہنگ کی کمی کو چھپالے جاتے ہیں۔“ ۷۴

غالب نے عام طور پر ایسے الفاظ یا مرکبات اپنے کلام میں استعمال کیے ہیں جن کی ابتدا کسی خاص قسم کی آواز سے ہوتی ہے۔ انگریزی میں اسے Alliteration کہتے ہیں۔ یہ ایک طرح کی صنعت گری ہے۔ غالب نے اسے کئی طرح استعمال کیا ہے۔ کہیں دو اجزا سے ترکیب پانے والے مرکبات میں جیسے

دراز دستی، دل و دیدہ، دیدہ دیدار جو، درود یوار، درد دروں، مشت مزدور، مست بے ذات، نو بہار ناز،  
نقش ناز، داغ دل، رسم ورہ، خس و خاشاک، چشم و چراغ صحرا وغیرہ ۷۵  
کہیں ایک مصرع یا شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ سے۔ چند مثالیں دیکھیے:

ع: پائے طاؤس پے خامہ مانی مانگے ۷۶

ع: کاغذی ہے پیر ہن ہر پیکر تصویر کا ۷۷

ع: کس قدر ذوق گرفتاری ہم ہے ہم کو ۷۸

پہلے مصرعے میں 'پائے' اور 'پے' جبکہ دوسرے مصرعے میں 'پیر ہن' اور 'پیکر' یہ الفاظ 'پ' سے ہیں  
جبکہ تیسرے مصرعے میں 'ہم ہے ہم' تینوں الفاظ میں 'ہ' کا التزام موجود ہے۔

اردو ایک لچک دار زبان ہے۔ مقامی زبانوں کے اختلاط سے یہ اپنے اندر کچھ نئی آوازیں اضافہ  
کرنے پر قادر ہوئی۔ ان میں بہت سی آوازوں کا سرار دو زبان کے سر سے یکسر مختلف تھا۔ اردو زبان نے  
ان مقامی زبانوں کی بھاری اور کرخت آوازوں کو اپنے اندر جذب کرنے کے لیے متنوع انداز اختیار  
کیے گویا:

فریاد کی کوئی نئے نہیں ہے

نالہ ، پابند نئے نہیں ہے ۷۹

شعری انتقادیات میں بھاری آوازوں کے داخلے کو مستحسن نگاہوں سے نہیں دیکھا گیا کیونکہ یہ  
آوازیں اردو شاعری کے مترنم مزاج سے لگا نہیں کھاتیں۔ اس لیے بالعموم ان سے اجتناب برتا  
جاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی:

”... خالص ہندی آوازیں (یعنی ٹھہ، ڈھ، ڈھ، نون، ڈے وغیرہ) اردو شاعری کے خوش

آہنگ، نفیس، پر تکلف اور غیر سادہ اسلوب سے متغائر ہیں، اس لیے کم استعمال ہوئی ہیں، لہذا یہ

سب آوازیں جو کہ استعمال ہوئیں، نسبتاً بد آہنگ ہیں۔“ ۸۰

غالب کا اعجازِ سخن یہ ہے کہ اپنی اردو دانی اور فارسی گوئی پر ناز ہونے کے باوصف انھوں نے ان  
مقامی زبانوں کی آوازوں کو نہ صرف اپنے کلام میں جگہ دی ہے بلکہ ان کا استعمال اس سلیقے اور مہارت  
سے کیا ہے کہ قاری کی توجہ ان آوازوں کی بد آہنگی کی طرف مبذول نہیں ہوتی۔ درج ذیل بھاری  
آوازوں پر مبنی شعری حوالے ملاحظہ کیجیے:

بھ:

ہاں بھلا کر ترا بھلا ہوگا ۸۱

میں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے ۸۲

کھیل سمجھا ہے کہیں چھوڑ نہ دے، بھول نہ جائے ۸۳

بھلا:

بھول

بھاگا: نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے، نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے ۵۴  
 ظاہر ہے کہ گھبرا کے نہ بھاگیں گے نکیرین ۵۵  
 بھلے: اس نزاکت کا براہو وہ بھلے ہیں تو کیا ۵۶  
 بھرنار بڑھ: زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا ۵۷  
 بھیس: بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب ۵۸  
 بہار: نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے ۵۹  
 بھائی: دی مرے بھائی کو حق نے از سر نو زندگی ۶۰

پکھ:

پھر: غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل ۶۱  
 پھر اس انداز سے بہار آئی ۶۲  
 بس نہیں چلتا کہ پھر خنجر کفِ قاتل میں ہے ۶۳  
 غزل ”مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے“ ۶۴ کے متعدد اشعار میں ”پھر“ کی تکرار:  
 پھر بے خودی میں بھول گیا راہ کوئے یار ۶۵

غزل ”پھر کچھ اس دل کو بے قراری ہے“ ۶۶ میں ”پھر“ کی دس مرتبہ تکرار موسیقیت کو دوچند کر رہی ہے۔

پھرتا: رکھتا پھروں ہوں خرقہ و سجادہ رہن سے ۶۷  
 قمری کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر ۶۸  
 پھوڑ: مر گیا پھوڑ کے سر غالب وحشی ہے ہے ۶۹  
 سر پھوڑنا وہ غالب شوریدہ حال کا ۷۰  
 پھونکا: پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا ۷۱

تھ:

تھوڑی: سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی ۷۲  
 چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ ۷۳  
 تھک: تھک تھک کے ہر مقام پہ دوچار رہ گئے ۷۴  
 ہاتھ: نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں ۷۵  
 تھیں: تھیں بنات انعش گردوں دن کو پردے میں نہاں ۷۶  
 یاد تھیں جتنی دعائیں صرف درباں ہو گئیں ۷۷  
 یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم آرائیاں ۷۸

تھا: نہاں تھا دام سخت قریب آشیان کے ۱۰۹  
تھی: تھی وہ اک شخص کے تصور سے ۱۱۰  
تھے: یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشہ بساط ۱۱۱

ٹھ:

ٹھہرنا: کیوں نہ ٹھہریں ہدفِ ناوکِ بیداد کہ ہم ۱۱۲  
ٹھنڈا: آئے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے ۱۱۳  
دیکھ کر غیر کو ہو کیوں نہ کلیجا ٹھنڈا ۱۱۴  
ٹھانی: اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے ۱۱۵  
بیٹھنا: بیٹھنا اس کا وہ آکر تری دیوار کے پاس ۱۱۶  
اٹھا: لڑتا ہے مجھ سے حشر میں قاتل کہ کیوں اٹھا؟ ۱۱۷  
سن کر ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں ۱۱۸  
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے ۱۱۹  
اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش ۱۲۰  
آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا ۱۲۱  
اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم، منزل میں ہے ۱۲۲

جھ:

جھاڑنا: غم زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی ۱۲۳  
جھلکا: قد کے جھلکنے کی بھی گنجائش مرے تن میں نہیں ۱۲۴  
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام ۱۲۵  
بجھنا: شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے ۱۲۶  
سمجھو: مت مردِ ملکِ دیدہ میں سمجھو یہ نگاہیں ۱۲۷  
سمجھوں: گو نہ سمجھوں اس کی باتیں، گو نہ پاؤں اس کا بھید ۱۲۸  
سمجھا: غیر سمجھا ہے کہ لذتِ زخمِ سوزن میں نہیں ۱۲۹

چھ:

چھڑکنا: چھڑکے ہے شبنم آئینہِ برگِ گل پہ آب ۱۳۰  
چھوڑا: چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں ۱۳۱  
چھٹی: غالب چھٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی ۱۳۲



- زمر ہی پہ چھوڑو مجھے کیا طوف حرم سے ۱۳۳ چھوڑو:
- چھوڑوں گا نہ میں اس بت کافر کو پوجنا ۱۳۴ چھوڑنا:
- منہ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے ۱۳۵ چھوڑا:
- چھوڑی اسد نہ ہم نے گدائی میں دل لگی ۱۳۶
- پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے ۱۳۷
- ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کے عذرِ مستی ایک دن ۱۳۸ چھیڑنا:
- یہ جنوںِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا ۱۳۹ چھٹ:
- یا رے چھیڑ چلی جائے اسد ۱۴۰ چھیڑ:
- دل میں چھری چھو مرہ گر خونچکاں نہیں ۱۴۱ چھری/چھوٹا:
- ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے ۱۴۲ اچھا:
- چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے
- چاہنے والا بھی اچھا چاہیے ۱۴۳
- ہماری بات ہی پوچھیں نہ وہ تو کیونکر ہو ۱۴۴ پوچھنا:
- ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو نہیں ۱۴۵
- سُک سربن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو ۱۴۶

دھ:

- دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا ۱۴۷ دھمکی:
- حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی ۱۴۸ دھو:
- دھوتا ہوں جب میں پینے کو اس سیم تن کے پانو ۱۴۹ دھوتا:
- لوگوں کو ہے خورشید جہاں تاب کا دھوکا ۱۵۰ دھوکا:
- دھوئے گئے ہم اتنے کہ بس پاک ہو گئے ۱۵۱ دھوتا:
- دھوئے دھبے جامہٴ احرام کے ۱۵۲ دھبے:

ڈھ:

- ہم نے بار بار ڈھونڈا تم نے بار بار پایا ۱۵۳ ڈھونڈا:
- جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن ۱۵۴
- ڈھانپا کفن نے داغِ عیوبِ برہنگی ۱۵۵ ڈھانپا:

ڈھ: ”ڈھ“ سے الفاظ کا آغاز نہیں ہوتا بلکہ یہ آوازیں درمیان یا آخر میں لائی جاتی ہیں:

ٹیزھا لگا ہے قلم سرنوشت کو ۱۵۶  
 زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا ۱۵۷  
 پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے ۱۵۸  
 کچھ تو پڑھیے کہ اوک کہتے ہیں ۱۵۹  
 یار سے پیہڑ چلی جائے اسد ۱۶۰

ٹیزھا:  
 بڑھ:  
 چڑھ:  
 پڑھیے:  
 پیہڑ:

کھ:

عشرت پارہ دل زخم تمنا کھانا ۱۶۱  
 آنکھ کی تصویر سر نامے پہ لکھینچی ہے کہ تا ۱۶۲  
 نوازش ہائے بے جا دیکھتا ہوں ۱۶۳  
 اعتبار عشق کی خانہ خرابی دیکھنا ۱۶۴  
 دیکھنے ہم بھی گئے پر یہ تماشا نہ ہوا ۱۶۵  
 اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا ۱۶۶  
 خالی مجھے دکھلا کے بوقت سفر انگشت ۱۶۷  
 عمر بھر دیکھا کیے مرنے کی راہ ۱۶۸  
 کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں ۱۶۹  
 ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں، کھائیں گے کیا ۱۷۰  
 لکھتا ہوں اسد سوزش دل سے سخن گرم ۱۷۱  
 حال دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھاؤں ۱۷۲  
 عشرت پارہ دل زخم تمنا کھانا ۱۷۳  
 یونہی دکھ کسی کو دینا نہیں خوب ورنہ کہتا ۱۷۴  
 تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرت دیدار ہے ۱۷۵  
 مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب ۱۷۶  
 فکر دنیا میں سر کھپاتا ہوں ۱۷۷  
 غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل ۱۷۸  
 تھا زندگی میں مرگ کا کھکا لگا ہوا ۱۷۹  
 نفس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ ۱۸۰  
 کھیل لڑکوں کا ہوا دیدہ بینا نہ ہوا ۱۸۱

کھانا:  
 آنکھ:  
 دیکھنا:  
 دکھلا:  
 کھا:  
 لکھتا:  
 دکھ:  
 کھل:  
 کھولتے:  
 کھپانا:  
 کھانا:  
 کھکا:  
 کھینچ:  
 کھیل:

تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو ۱۸۲

کھود:

گھ:

گھر تراخلد میں گر یا د آیا ۱۸۳

گھر:

دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ۱۸۴

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا ۱۸۵

گھر جب بنالیا ترے در پر کہے بغیر ۱۸۶

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں ۱۸۷

گھبرا:

گھستے گھستے مٹ جاتا، آپ نے عبث بدلا ۱۸۸

گھستے:

کیا بات ہے تمھاری شرابِ طہور کی ۱۸۹

طہ:

قسمت کھلی ترے قدو رخ سے ظہور کی ۱۹۰

ظہ:

صوتیاتِ کلامِ غالب کا ایک نمایاں وصف یہ بھی ہے کہ انھوں نے ٹ، ژ، ژ اور ڈ جیسی ثقیل اور بدآہنگ آوازوں کو بھی اپنی شاعری میں اس طور جگہ دی کہ نہ صرف ان کی ثقالت اور بدآہنگی دور ہو گئی بلکہ یہ مقامی و فارسی آوازیں جزو زبان محسوس ہونے لگیں اور ان کی ادائیگی میں زبان رکنے اور اٹکنے کی بجائے روانی کی طرف مائل نظر آنے لگی۔ چند منتخب مصرعے بطور امثال دیکھیے:

ٹ:

ہیہات! کیوں نہ ٹوٹ گئے پیرزن کے پانوا ۱۹۱

لیٹنا پر نیاں میں شعلہٴ آتش کا آساں ہے ۱۹۲

نظر میں کھٹکے ہے بن تیرے گھر کی آبادی ۱۹۳

ٹیڑھا لگا ہے قلمِ سرنوشت کو ۱۹۴

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد ۱۹۵

ٹوٹے پڑے ہیں حلقہٴ دام ہوائے گل ۱۹۶

ژ:

بے اختیار دوڑے ہے گل درقنائے گل ۱۹۷

اڑتی پھرے ہے خاک مری کوئے یار میں ۱۹۸

پھر جی میں ہے کہ درپہ کسی کے پڑے رہیں ۱۹۹

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں ۲۰۰

یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں ۲۰۱

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے ۲۰۲  
اک چھیڑ ہے دگر نہ مراد امتحاں نہیں ۲۰۳  
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد ۲۰۴  
بچ آپڑی ہے وعدہ دلدار کی مجھے ۲۰۵

ث:

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے ۲۰۶  
دل میں چھری چھو، مژہ گر خوں چکاں نہیں ۲۰۷  
جو مری کوتاہی قسمت سے مژگاں ہو گئیں ۲۰۸

شیرازہ مژگاں، دعوتِ مژگاں، مژگانِ یار جیسی تراکیب کے علاوہ ایک ہی شعر میں مژہ اور مژگاں کی تکرار ملاحظہ کیجیے:

بلا سے! گر مژہ یار تشنہ خوں ہے  
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کے لیے ۲۰۹  
دل و مژگاں کا جو مقدمہ ہے  
آج پھر اس کی رویکاری ہے ۲۱۰  
مژدہ اے مرغ کہ گلزار میں صیاد نہیں ۲۱۱  
نے مژدہ وصال نہ نظارہ جمال ۲۱۲

ث:

دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو ۲۱۳  
ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ ۲۱۴  
ڈر نالہ ہائے زار سے میرے خدا کو مان ۲۱۵  
نفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہدم ۲۱۶  
ڈھونڈے ہے اس معنی آتشِ نفس کو جی ۲۱۷  
ہے جو صاحب کے کفِ دست پہ یہ چکنی ڈلی ۲۱۸

انھی کرخت آوازوں میں رخ، ف اور ق جیسی آوازوں کو بھی شامل کر سکتے ہیں کیونکہ ان کی ادائیگی میں بھی رقت محسوس کی جاتی ہے۔ ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی ان آوازوں کے آہنگ کو خشک، بے رنگ اور کرخت قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”... اسی حرف ق کو لیجیے۔ اس میں ایک مخصوص خشکی ہے جو طق میں رکاوٹ، آواز کے پھنس جانے اور سانس کے رک جانے کی کیفیت رکھتی ہے... ق کی خشکی اس اور ص وغیرہ کے ساتھ اور بھی

نمایاں ہو جاتی ہے... یہی حال ”خ“ کا ہے جو ”س“ اور ”ص“ کے ساتھ زیادہ خشک اور بخر ہو جاتا ہے... اسی طرح ”ک“ میں ایک ک خشکی ہے جو صرف ”ض“ و ”ز“ توں کے ساتھ ہلکی ہو جاتی ہے ورنہ ہمیشہ ایک مخصوص، کرخت اور جارحانہ آہنگ پیدا کرتی ہے... لہذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر کسی تحریر میں کاف کی آواز زیادہ سنائی دے تو اس کا آہنگ ک خشکی اور جارحیت کا تاثر پیدا کرے گا۔ اگر اس میں ”خ“ کی آوازیں ”س“ و ”ص“ کے ساتھ سنائی دیتی ہیں تو آہنگ میں ایک خشکی، بے رنگی بمعنی Dullness اور بھاری پن ہوگا۔“ ۲۱۹

فاروقی صاحب کی رائے کے تناظر میں جب ہم کلام غالب میں ان آوازوں کا تجزیہ کرتے ہیں تو ہمیں غالب کے لسانی دروبست کی داد دینا پڑتی ہے۔ غالب کی ”رنگیں نوائی“ نے ان خشک اور روکھی آوازوں میں بھی زندگی کی روح پھونک دی ہے اور یہ ثابت کر دیا کہ زبان میں موجود کوئی آواز بری نہیں اگر اس کے استعمال کا قرینہ شاعر کو آتا ہو۔ غالب نے ک اور خ جیسی آوازوں سے بھی وہ جادو جکایا ہے کہ نہ بے رنگی اور Dullness کا تاثر ابھرتا ہے اور نہ شعر کی نغسگی مجروح ہوتی ہے۔ چند منتخب مصرعے اور اشعار بطور مثال ملاحظہ کیجیے:

ق۔ک: لیے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالب  
جادو رہ کشش کافِ کرم ہے ہم کو ۲۲۰  
اس شعر میں ایک مرتبہ ق اور چھ مرتبہ ک کی تکرار نے موسیقیت میں اضافہ کر دیا ہے۔  
نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں  
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں ۲۲۱  
اس شعر میں تین مرتبہ ق اور تین مرتبہ ک کا التزام کیا گیا ہے۔  
ق۔ک: ع یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحہ دشت ۲۲۲  
ق۔ک: وحشت پہ میری غرصہ آفاق تنگ تھا  
دریا زمین کو عرقِ افعال ہے ۲۲۳  
”خ“ کی تکرار سے ترنم کی کیفیت ملاحظہ کیجیے:

لوں دام بختِ خفتہ سے یک خوابِ خوش ولے  
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں ۲۲۴  
بخت، خفتہ، خواب، خوش اور خوف میں ”خ“ کی آواز کی تکرار سے نغسگی پیدا کی گئی ہے۔  
ق، ک اور گ کا توازن دیکھیے:

کرے ہے قتل، لگاوٹ میں تیرا رو دینا  
تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے ۲۲۵

گر نہیں نکھت گل کو ترے کوچے کی ہوس

کیوں ہے گردِ رہ جولانِ صبا ہو جانا ۲۲۶

غالب اصوات کی کرخنگی دور کرنے کے لیے انہیں ایسی آوازوں کے ساتھ آمیز کرتے ہیں جن میں قدرتی طور پر روانی، سرسراہٹ اور نغمگی کا پہاؤ موجود ہوتا ہے۔ مثلاً انہوں نے اپنی اس مشہور غزل میں "ک" کی کرخنگی کو دور کرنے کے لیے بڑی چابک دستی سے رائے مہملہ کی آمیزش کی ہے:

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر

جلا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے

سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

کیا آبروئے عشق جہاں عام ہو جفا

رکتا ہوں تم کو بے سبب آزار دیکھ کر

آتا ہے میرے قتل کو پر جوش رشک سے

مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق

لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

واحسرتا! کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ

ہم کو حریص لذتِ آزار دیکھ کر

بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کے ساتھ

لیکن عیارِ طبعِ خریدار دیکھ کر

زقار باندھ سجدہ صد دانہ توڑ ڈال

رہو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر ۲۲۷

بارہ اشعار پر مشتمل اس غزل کے آٹھ منتخب اشعار میں "ر" کی تعداد "۴۳" اور "ک" کی آواز

"۳۲" مرتبہ سماعت سے ٹکراتی ہے۔ "ر" کی تکرار غزل کی مجموعی فضا کو مترنم اور خوشگوار بنادیتی ہے۔

ن، نون غنہ اور میم کو مترنم آوازوں میں شمار کیا جاتا ہے کیونکہ ان آوازوں کی نغمگی سے آہنگ

اور لطافت دوچند ہو جاتی ہے۔ ان آوازوں کی ہم آہنگی دیگر آوازوں کی کرخنگی کو دور کرتی ہے اور

ق، خ، ہ اور ص جیسی آوازوں میں بھی جھرنے کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ دیوانِ غالب کی ردیف

ن اور نون غنہ پر مشتمل غزلیں اس بات کی توثیق میں ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی رائے میں صفیری آوازیں اور مسلسل مصوتے شعر کی غنائیت میں



اضافے کا موجب ہوتے ہیں۔ نارنگ کی تحقیق کے مطابق:

”صفیری آوازیں یعنی ف، ہ، ش، ز، خ، غ، و، ان کے علاوہ ”ل“ اور ”ر“ کو بھی اس میں لے لیا گیا ہے کیونکہ یہ سب کے سب vocal یعنی مصوتی مصتے یا مسلسل مصتے کہلاتے ہیں اس لیے ان میں مصوتوں کی طرح تسلسل کی اور جاری رہنے اور پھیلنے کی کیفیت ہے۔“ ۲۲۸

کلام غالب کے تجزیے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے یہاں صفیری اور مسلسل آوازوں کا استعمال کثرت سے کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں وہ ترکیب سازی سے مدد لے کر کلام کی تہہ داری اور معنویت کے ساتھ ساتھ صوتی آہنگ میں بھی خاطر خواہ اضافہ کر دیتے ہیں۔ غالب کی غزل کے آہنگ کو متعین کرنے میں ہکاری اور معکوسی آوازیں بھی اپنا کردار ادا کرتی ہیں۔

گوپی چند نارنگ کے خیال میں غالب کے یہاں طویل مصوتے کلام اقبال کی بہ نسبت کم برتے گئے ہیں۔ غالب کے یہاں طویل مصوتوں کے وقوع کا امکان گیارہ سے بارہ طویل مصوتے فی شعر سے زیادہ کا نہیں۔ غالب کے یہاں اوسطاً چھ طویل مصوتے فی شعر برتے گئے ہیں۔ درج ذیل غزلوں کی اوسط سے اسے مزید جانچا جاسکتا ہے۔

۸۸	طویل مصوتے	۹	اشعار	نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز:
۹۸	طویل مصوتے	۷	اشعار	سادگی پر اس کے مرجانے کی حسرت دل میں ہے:
۹۹	طویل مصوتے:	۹	اشعار	دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی:

۲۸۵

۲۵

۲۲ مصوتے۔ ۲۲۹

اوسط فی شعر

جہاں تک ہکاری اور معکوسی آوازوں کا تعلق ہے اگر ان آوازوں کا تقابل و توازن میر و اقبال کی غزلیات کے تناظر میں کیا جائے تو غالب کے ہاں یہ آوازیں اقبال سے زیادہ استعمال میں لائی گئی ہیں۔ میر کے ہاں ہکاری و معکوسی آوازیں ۳ مرتبہ فی شعر، غالب کے ہاں ایک مرتبہ فی شعر، جب کہ اقبال کے ہاں ان آوازوں کی تعداد عموماً ایک سے کم ہے۔ ۲۳۰

غالب کی شاعرانہ صلاحیتیں طبعی تھیں اکتسابی نہیں۔ انھوں نے ایک ایسے دور میں جب اسلوبیات اور صوتیات جیسے تصورات ابھی دنیا کے شعراء و ادب میں متعارف بھی نہیں ہوتے تھے، غنائی مصوتوں اور صوتیاتی مہارتوں کا جو نمونہ پیش کیا ہے وہ صوتیات کلام غالب کو ایک ایسے بلند مرتبے پر پہنچا دیتا ہے جس کی نظیر اردو شاعری میں ڈھونڈنے سے نہیں ملتی۔

کلام غالب کے عروضی اجتہادات:

شاعری حسن خیال اور حسن الفاظ کا حسین امتزاج ہے۔ اگر کلاسیکی اردو غزل کی شعریات پر نگاہ

ڈالی جائے تو شعر کے حوالے سے لفظ و معنی کے تصورات کی ایک طویل بحث اور روایت دیکھنے کو ملتی ہے۔ شعر کے وجود کے بارے میں داخلی اور خارجی پہلوؤں کی نشان دہی کی جاتی ہے۔ خارجی پہلو کا تعلق بیت سے ہے اور داخلی عناصر میں خیال بندی و معنی آفرینی وغیرہ شامل ہیں۔ ابن خلدون کا مسلک ہے کہ:

”ارائے معنی کے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک بات کو کئی کئی طرح سے ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے۔ گویا معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بہ منزلہ گلاس۔ گلاسوں میں کوئی سیسے ہے، کوئی طلائی، کوئی خنزف کا ہے، کوئی صدف کا، کوئی پتھر کا ہے، کوئی کانچ کا۔ پانی یعنی معانی بہر حال وہی ایک ہیں... گلاسوں کی رنگارنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے۔“ ۲۳۱

”البحر“ میں لکھا ہے:

”شعر کی بنیاد اچھے وزن، شیریں الفاظ، عمدہ معانی، درست قوانین، سہل تراکیب اور لطیف مضامین پر ہو۔ اس طرح کہ اس کا سمجھ سکتا آسان ہو... الفاظ و قوانین کا درو بست بخوبی ہو... الفاظ کا باہم میل بنا رہے، متروک الفاظ سے پاک ہو...“ ۲۳۲

لفظ و معنی میں توافق بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ لفظ و معنی کے ربط و تعلق اور مطابقت کے نتیجے میں فن شاعری یا آرٹ کی قدر متعین کی جاسکتی ہے۔ بیان و بدلیع کے سلسلے اسی بحث سے جڑے ہوئے ہیں۔ شاعری کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کی اسرار کشائی کا محرک یہی لفظ و معنی کے سلسلے ہیں۔ بقول سید عابد علی مابند:

”الفاظ اور معانی دراصل نفسیاتی طور پر ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں، ایک ہی تصور کے دو پہلو ہیں۔ معانی کو الفاظ سے اس لیے جدا نہیں کیا جاسکتا کہ معانی کا تصور ذہن میں الفاظ کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے... حسن، لفظ و معنی کے ارتباط و اختلاف اور مطابقت تام کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔“ ۲۳۳

گویا بیت و مواد کی ہم آہنگی سے فن شعر کی تکمیل ہوتی ہے بالخصوص صنف غزل اپنے تشکیلی عناصر کے حوالے سے ایک دشوار صنفِ سخن ہے۔ ایک مخصوص زمین غزل میں، اوزان و بحر کی قید میں رہتے ہوئے ردیف و قافیہ کا اہتمام کرنا، اس کے ہمبستی تقاضوں کو نبھاتے ہوئے فکر و خیال کی رعنائیوں کو دو شعروں کی لڑیوں میں پرونا جوئے شیر لانے سے کسی طور کم نہیں یہی وجہ ہے کہ پذیرائی و پسندیدگی کے باوجود اسے وقتاً فوقتاً جھنجھلاہٹ کے عالم میں ہدفِ تنقید بنایا گیا یہاں تک کہ اس کا وجود ہی خطرے میں پڑ گیا لیکن غزل نے اپنی استقامت کے نتیجے میں ثابت کر دیا کہ دراصل غزل اردو ”شاعری کی آبرو“ ہے اور اس کے پیچیدہ تخلیقی عمل کے تقاضے پورے کرنے کے لیے استقامت درکار ہے۔ بقول رشید احمد مدنی:

”غزل کو میں اردو شاعری کی آبرو سمجھتا ہوں۔ ہماری تہذیب غزل میں اور غزل ہماری

تہذیب میں ڈھلی ہے... ”ستارہ می شکندہ آفتاب می سازند“ کا کمال شراب سے کہیں زیادہ غزل کے ہر شعر پر کرنا پڑتا ہے۔ غزل صنفِ غزل ہی نہیں معیارِ سخن بھی ہے۔“ ۲۳۴

غزل ایک ہیئت صنفِ سخن ہے اور دیگر اصناف کے برعکس اس کی ہستی کا تعین موضوع کی بجائے ہیئت سے کیا جاتا ہے۔ بلاشبہ اس کی عمدگی میں داخلی پیمانے یعنی خیال افروزی، فکر کی بلندی اور متخیلہ کی کارفرمائی بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں لیکن اس کے ظاہری خدوخال اوزان و بحر اور ردیف و تانیہ کے اہتمام کے بغیر متعین نہیں ہو سکتے۔ مولوی نجم الغنی ”بحر الفصاحت“ میں ”بیانِ غزل“ کے باب میں رقم طراز ہیں:

”غزل اُن اشعار متفق الوزن والقوافی کو کہتے ہیں جن کی ہیئتِ اول کے دونوں مصرعے منقح ہوں۔ اس بیت کو مطلع کہتے ہیں۔ باقی ابیات غزل میں صرف مصرعِ ثانی میں تانیہ ہوتا ہے۔ بیتِ ثانی کو حسنِ مطلع و زیبِ مطلع بولتے ہیں۔“ ۲۳۵

معیارِ غزل اور اشعارِ غزل کے فنی رموز کو جانچنے کے لیے ہیئتِ غزل کی جانچ پرکھ کے لیے علمِ عروض کے اصول و ضوابط کو پیش نظر رکھنا پڑتا ہے۔ پیشتر اس سے کہ غزل غالب کے عروضی اجتہادات پر نظر ڈالی جائے بہتر معلوم ہوتا ہے کہ علمِ عروض کی حقیقت کا سرسری جائزہ بھی پیش نظر رکھا جائے۔

”دنیا کی مختلف زبانوں میں شعری سرمائے کی جانچ پرکھ کے لیے ایک مخصوص نظامِ الاوزان پایا جاتا ہے۔ یہ نظام ان اصولوں اور قاعدوں کا مجموعہ ہوتا ہے جن کی مدد سے شعر کی موزونیت یا ناموزونیت کا پتا چلتا ہے۔ انگریزی میں نظامِ الاوزان ”Prosody“ سنسکرت میں ”چھند شاستر“ ہندی میں ”پنگل“ اور عربی میں ”عروض“ کے نام سے موسوم ہے۔“ ۲۳۶

علمِ عروض کا موجد ایک عربی الاصل خلیل بن احمد الفراهیدی کو قرار دیا جاتا ہے جو موسیقی و شعر کا دلدادہ تھا، جس نے فنِ عروض جیسے پیچیدہ و باریک تر نظام کو متعارف کروایا۔ مزید برآں وہ علمِ صرف پر بھی قدرت رکھتا تھا۔ اس لیے جابر علی سید کی اس رائے سے اتفاق کیا جاسکتا ہے کہ:

”وضع عروض کے پیش نظر مادہ ف، ع، ل تھا جس پر اوزانِ صرنی کا انحصار تھا۔ خلیل نے ان میں یہ تصرف کیا کہ اوزانِ صرنی کی مفید حرکات و سکنات کو آزاد اور عمومی بنا دیا۔ اس طرح اوزانِ صوتی (صرنی) خالصتاً معنوی اوزان رہے جب کہ اوزانِ عروضی خالصتاً آہنگ کے نمونے (Rhythmic Patterns) رہے۔“ ۲۳۷

عروضی مباحث کو جاننے کے لیے فنِ عروض کی بعض اصطلاحوں سے واقفیت ضروری ہے۔ سید عابد علی عابد اس ذیل میں رقم طراز ہیں:

”وزن شعر کے لیے عربی کے چند الفاظ مقرر ہیں، جیسے مفاعیلین، فاعلاتن، مستفعلن وغیرہ۔ ان الفاظ کو عروض کی اصطلاح میں ”ارکان“ کہتے ہیں۔ ارکانِ رکن کی جمع ہے۔ یہ ارکان تعداد میں دس ہیں۔

شعر جس وزن پر ہوتا ہے اسے بحر کہتے ہیں اور بحر جن لفظوں سے مرکب ہوتی ہے، انہیں ارکان کہتے ہیں۔ جو تغیرات واقع ہوتے ہیں انہیں زحافات کہتے ہیں۔ رکن میں جب تک کوئی تبدیلی نہ ہو اسے "سالم" کہتے ہیں اور جب کسی قسم کی تبدیلی ہو جائے یعنی زحاف واقع ہو جائے تو اسے مراجعت کہتے ہیں۔ اسی بنا پر جو بحر "سالم" ارکان سے مل کر بنی ہو اسے بحر سالم کہتے ہیں اور جس بحر کا کوئی رکن مزاحف ہو اسے بحر مزاحف کہتے ہیں... ہر بحر کے ارکان مخصوص ہیں اور وہ اس کے "ارکان اصلی" کہلاتے ہیں... زحافوں کی تعداد کثیر ہے یعنی ۴۳ (تینتالیس) اور ان میں سے کتنے ہی نہایت پیچیدہ ہیں جن کا سمجھنا بھی مشکل ہے اور یاد رکھنا سمجھنے سے کہیں زیادہ مشکل...۔" ۲۲۸

علم عروض کی اساس متحرک اور ساکن حروف کی متوازن ترتیب پر ہے۔ خلیل بن احمد نے متحرک اور ساکن حروف کی مختلف اور ممکن شکلوں کو اصولِ سہ گانہ میں سبب (دو حرفی کلمہ) و تد (سہ حرفی کلمہ) اور فاصلہ (چہار و پنج حرفی کلمہ) کا نام دیا ہے۔ خلیل بن احمد نے اصولِ سہ گانہ کے باہمی اشتراک سے عروضی باٹ بنائے جنہیں ارکان، افاعیل اور تقاعیل کے ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ ارکان تعداد میں دس ہیں اور ان کے مخصوص عروضی نام یہ ہیں:

- ۱۔ فَعُول
- ۲۔ فاعِلُن
- ۳۔ مفاعِلین
- ۴۔ فاعلا تَن (متصل)
- ۵۔ فاعلا تَن (منفصل)
- ۶۔ مستفعلِن (متصل)
- ۷۔ مستفعلِن (منفصل)
- ۸۔ مفعولات
- ۹۔ متفاعِلن
- ۱۰۔ مفاعِلَتُن

ان ارکان دو گانہ سے خلیل بن احمد نے پندرہ بحر میں وضع کیں جن میں سے چھ مفرد (ایک رکن کی تکرار) اور نو مرکب (دو ارکان سے مل کر) ہیں... ان کے ارکان کی تفصیل درج ذیل ہے:

مفرد بحر میں:

- ۱۔ بحر وافر: مفاعِلَتُن، مفاعِلَتُن، مفاعِلَتُن (دو بار)
- ۲۔ بحر کامل: متفاعِلُن، متفاعِلُن، متفاعِلُن (دو بار)

- ۳۔ بحر ہزج: مفاعیلُن، مفاعیلُن، مفاعیلُن (دو بارہ)
- ۴۔ بحر رمل: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن (دو بارہ)
- ۵۔ بحر متقارب: فعولن، فعولن، فعولن، فعولن (دو بارہ)
- ۶۔ بحر رجز: مستفعلُن، مستفعلُن، مستفعلُن (دو بارہ)

### مرکب بحرین:

- ۷۔ بحر طویل: فعولن، مفاعیلُن، فعولن مفاعیلُن (دو بارہ)
- ۸۔ بحر مدید: فاعلاتن، فاعلن فاعلاتن فاعلن (دو بارہ)
- ۹۔ بحر بسیط: مستفعلُن فاعلن مستفعلُن فاعلن (دو بارہ)
- ۱۰۔ بحر سرج: مستفعلُن، مستفعلُن مفعولات (دو بارہ)
- ۱۱۔ بحر منسرح: مستفعلُن مفعولات مستفعلُن (دو بارہ)
- ۱۲۔ بحر خفیف: فاعلاتن مستفعلُن فاعلاتن (دو بارہ)
- ۱۳۔ بحر مضارع: مفاعیلُن فاعلاتن مفاعیلُن (دو بارہ)
- ۱۴۔ بحر مقضب: مفعولات مستفعلُن مستفعلُن (دو بارہ)
- ۱۵۔ بحر مجتث: مستفعلُن فاعلاتن فاعلاتن (دو بارہ)

خلیل بن احمد نے یہ بحرین پانچ دائروں مجتبہ، مومتلشہ، مشتبہ، مختلفہ اور منفردہ وغیرہ سے وضع کیں۔ ۲۳۹

مذکورہ اوزان و بحر کے اہتمام سے اور اعداد حروف کے تناسب و ترتیب سے نہ صرف شعر کا مرتبہ بلند ہو جاتا ہے بلکہ انہی کی بنیاد پر شعر و نثر کے مابین حد فاصل کھینچا جاتا ہے۔ با وزن کلام میں بہتے دریا کی سی روانی اور موسیقی کے سروں کا سا ترنم موجود ہوتا ہے اور اگر کلام اس توازن سے محروم ہو تو وہ نثر ہے۔ بقول انیس ناگی:

”نثری اور شعری آہنگوں میں ایک بنیادی فرق ہے کہ کسی زبان میں بھی نثری آہنگوں کی پیمائش کے ضابطے مقرر نہیں جب کہ ہر زبان کی شاعری کا آہنگ مخصوص عروضی ضابطوں کی پابندی سے پیدا ہوتا ہے۔“ ۲۴۰

وزن شاعری کی اساسی ضرورت ہے... لیکن اوزان کی تعداد متعین نہیں ہوتی۔ شاعر اپنے ذوق اور مزاج کے مطابق نئے اوزان کی تشکیل پر قادر ہے لیکن وزن کی تشکیل میں مروجہ نظام اوزان کے بنیادی اصول و قواعد کی پابندی ناگزیر ہے... بظاہر یہ صرف انیس بحر پر مشتمل نظام ہے، تاہم تخلیق کار ارکان کی کمی بیشی کو بنیاد بنا کر نئے اوزان اختراع کیے جاسکتے ہیں۔ ۲۴۱

شعر کی شناخت اس کی مخصوص لے اور آہنگ کے اعتبار سے کی جاتی ہے اور یہی آہنگ اور لے

شاعری اور نثر کے درمیان حد فاصل قائم کرتی ہے۔ فن عروض کے ذریعے ہم شاعری اور نثر میں نہ صرف تیز کر سکتے ہیں بلکہ شعر کے آہنگ کا تعین بھی کر سکتے ہیں۔ ڈاکٹر م۔ ن۔ سعید کی رائے کے مطابق:

”عروض آہنگ شعر کے متعین کرنے کے نظام اور قواعد کا نام ہے۔ یہ فن وہ مسئلہ سامنے فراہم کرتا ہے جن پر ہر شعر کا آہنگ ڈھال کر موزوں بنایا جاتا ہے۔۔۔ ماہرین عروض نے نظام عروض کو ایسے ترازو سے تشبیہ دی ہے جس کے ایک پلڑے میں شعر اور دوسرے میں مقررہ اوزان رکھے گئے ہوں۔ اگر دونوں میں پوری پوری مطابقت ہو تو شعر موزوں ہے، اگر اس کے خلاف ہو تو ناموزوں اور ساقط الوزن ہے۔“ ۲۴۲

صوتی اعتبار سے شعر خوش آہنگ آوازوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ شعر کے آہنگ کو مقررہ اوزان و بحر کے ذریعے پرکھا جاسکتا ہے کہ شعر کا آہنگ اوزان و بحر کی صوتی کیفیت کے مطابق ہے یا نہیں۔ اس عمل کو تقطیع یا شعر کی آوازوں کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ماپنا کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب کا شعر ہے:

بنا کر فقیروں کا ہم بھیں غالب  
تماشائے اہل کرم دیکھتے ہیں ۲۴۳

یہ شعر بحر متقارب میں ہے جس کا وزن کچھ یوں ہے:

فعولن فعولن فعولن  
فعولن فعولن فعولن

بَنَ اکَر	فَقِی رِؤں	کَا اَہم بھَے	سَ غَا لِب
تَمَ اشَا	اَ اِلَے	کَ رَم دَے	کَہ تَے ہَل
فَعُولَن	فَعُولَن	فَعُولَن	فَعُولَن
فَعُولَن	فَعُولَن	فَعُولَن	فَعُولَن

اس تقطیع سے واضح ہو جاتا ہے کہ شعر عروض کی کسوٹی پر پورا اترتا ہے اور اس کا آہنگ اوزان و بحر کے عین مطابق ہے۔

یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ جن شعرا کو موزونی طبع فطری طور پر ودیعت ہوا انھیں علم عروض کی باریکیوں اور شعر گوئی کے قاعدوں قرینوں میں الجھنے کی چنداں ضرورت نہیں ہوتی۔ عروض کوئی ایسا علم نہیں جس کی تحصیل سے شعر گوئی پر قدرت حاصل ہو سکے۔ اس سے محض قافیہ پیمائی اور متشاعر کی طرح تنگ بندی تو ممکن ہے لیکن اعلیٰ پائے کی شاعری صرف وہی کر سکتا ہے جسے موزونی طبع عطیہ خداوندی کے طور پر ملی ہو۔ تاہم علم عروض کی مشق و مطالعہ استعداد شعری کو چار چاند ضرور لگا سکتا ہے۔ مشرقی شعریات کی روایت پر نظر کی جائے تو اساتذہ سخن عروضی قواعد پر گہری نظر رکھتے تھے۔ مولانا آزاد ”آب حیات“ میں لکھتے ہیں:



”عظیم بیگ، شاگرد سودا نے ایک غزل مشاعرے میں سنائی جو بحرِ رجز میں تھی۔ اس کے کچھ اشعار بحرِ رمل میں جا پڑے۔ سید انشانے وہیں تقطیع کی فرمائش کی بلکہ ایک مجلس بھی پڑھا۔“ ۲۴۳

ڈاکٹر محمد اسلم ضیا کی رائے میں:

”بعض کلیات اوزان نہایت پیچیدہ ہیں، اچھے شاعر بھی بھٹک جاتے ہیں۔ بعض اوزان ایک دوسرے کے مماثل ہیں... ایک شعر کی تقطیع دو بحرِ رمل میں ہو جاتی ہے جن کا فرق صاحبِ عروض ہی جانتا ہے... بعض بحرِ چھوٹی ہیں، بعض لمبی، بعض متوسط، بعض سبک گام ہیں اور بعض ست رُو... بعض کثیر الاستعمال ہیں اور بعض شاذ ہی مستعمل ہیں۔ بعض میں حد درجہ غنائیت ہوتی ہے، بعض کو سر اور تال میں مقید نہیں کیا جاسکتا... جس طرح عربی زبان کا علم عربی صرف و نحو سے مکمل ہوتا ہے اسی طرح عروض سے واقفیت، شاعر کے لیے بے حد مفید ثابت ہوتی ہے۔“ ۲۴۵

غالب ایک خداداد شعری صلاحیت رکھنے کے باوصف علمِ عروض کے قواعد سے نا بلند نہیں تھے۔ اگر ان کے مکاتیب کا گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو وہ جا بجا عروضی ناواقفیت پر اپنے تلامذہ کو تنبیہ کرتے نظر آتے ہیں اور فنِ عروض کی باریکیوں پر نظر رکھنے کی تلقین کرتے ہیں۔ حالی، یادگار غالب، میں غالب کی عروض دانی پر روشنی ڈالتے ہیں جبکہ قاضی عبدالودود کا اعتراض ہے کہ ”عروض سے غالب محدود واقفیت رکھتے تھے۔“ ڈاکٹر شوکت سبزواری اس اعتراض کو رد کرتے ہیں اور تحقیق سے ثابت کرتے ہیں کہ بعض عروضی مسائل پر غالب نے اپنے مکاتیب میں تفصیل سے بحث کی ہے۔ ان کی رائے کے مطابق:

”غالب کو فن (عروض) سے ناواقف ہم اُس وقت سمجھتے جب قطعی طور سے معلوم ہوتا کہ وہ رمل و ہرج میں فرق نہیں کرتے تھے۔ ہرج کو رمل سمجھتے تھے اور رمل کو ہرج اور یہ اُس وقت ممکن تھا کہ وہ بقول شخصے ”بحرِ رجز میں ڈال کر بحرِ رمل چلے“ رمل و ہرج میں خلط ملط کر دیتے۔ ان بحرِ رمل کے اوزان اتنے مختلف ہیں کہ ان میں اشتباہ کی سرے سے گنجائش نہیں۔ اگر معمولی سا اشتباہ بھی ہوتا تو ان کے اس قول کو فن سے ناواقفیت پر محمول کر لیا جاتا۔“ ۲۴۶

فنِ عروض سے واقفیت کے ثبوت میں مکاتیبِ غالب سے چند اقتباسات درج کیے جا رہے ہیں تاکہ اس باب میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہ رہے۔ غلام حسین قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

”حضرت! کیا فرماتے ہو؟ ہوا بھی ہو، قضا بھی ہو، اس ردیف کے ساتھ قافیہ معمولی آ نہیں سکتا، بیتابی ہو، مہتابی ہو کیونکر درست ہوگا۔ وہاں موحده کے بعد ہائے ہوز ہے یہاں موحده کے آگے (یا) چاہی بہ یائے فارسی اور یائے ہلی ہے۔ چاہی اور کاپی اور راپی اور پاپی یہ قافیہ ہمدگر ہو سکتے ہیں۔ چاہی انگریزی لغت ہے۔ اس زمانے میں اس اسم کا شعر میں لانا جائز ہے بلکہ مزادیتا ہے“ ۲۴۷

چودھری عبدالغفور سرور کے نام رباعی کے اوزان کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”رباعی کے باب میں بیان مختصر یہ ہے کہ اس کا ایک وزن معین ہے۔ عرب میں دستور نہ تھا،

شعرا نے یہ بحر ہرج سے نکالا ہے۔ مفعول، فاعل، فعل، زمانہ اس میں بض کے نزدیک اٹھارہ ہیں اور بض کے نزدیک چوبیس ہیں اور وہ سب جائز اور روا ہیں اور اس بحر کا نام بحر رباعی ہے۔“ ۲۳۸

ایک اور خط میں تحریر و تقریر کی زبان کے اختلاف کے باب میں لکھتے ہیں:

”... نثر مرتجز اس کو کہتے ہیں کہ وزن اور قافیہ نہ ہو، قابل مقفی کے قافیہ ہو اور وزن نہ ہو اور یہاں یہ بھی سمجھا چاہیے کہ وزن میں قید منظور نہیں مثلاً حضرت نظامی علیہ الرحمۃ فرماتے ہیں:

رائتش سرو بن گلشن فتح خنجرش ماہی دریائے ظفر

یہ نثر مرتجز ہے، وزن اس کا فعلاتن فعلاتن فعلن، کاتبوں نے مقفی کرنے کے واسطے معورت

بدل دی ہے...

لن تنالو البر حتی تنفقوا

اس آیت سراسر ہدایت اثر کو نثر مرتجز کہتے ہیں اور اس کا وزن یہ ہے فاعلاتن، فاعلاتن،

فاعلن

ویرزقہ من حیث لا یحتسب

اس کا وزن فعلون فعلون فعلون فعلون۔ بندہ کی تحقیقات یہی ہے کہ نثر تین قسم پر ہے: مقفی قافیہ ہے اور وزن نہیں، مرتجز وزن ہے اور قافیہ نہیں، عاری نہ وزن ہے نہ قافیہ۔ مسجع ہے مقفی ہے کہ دونوں فقروں میں الفاظ ملائم اور مناسب ہمدگر ہوں۔ نظم میں یہ صفت آپڑے تو اس کو مرصع کہتے ہیں اور نثر اس صفت پر مشتمل ہو تو اس کو مسجع کہتے ہیں۔ اس قاعدے کو نہ عبدالرزاق بدل سکتا ہے نہ صاحب قلم ہفتگانہ نہ یہ قطرہ ہی بے سرو پا...“ ۲۳۹

مرزا یوسف علی خان عزیز کے نام مکتوب میں اصول قافیہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”حافظ کے شعر کی حقیقت جب سمجھو گے کہ قواعد مقررہ اہل سخن دریافت کر لو گے۔ قاعدہ یہ ہے کہ اگر مطلع میں یا اشعار میں قافیہ احتیاج آپڑے اور اس کی اطلاع ایک شعر میں کر دیں تو وہ عیب جاتا رہتا ہے... سخن کا قافیہ ’ہن‘ بھی درست ہے اور ’تن‘ بھی جائز ہے۔ یعنی سخن دوسرا حرف مضموم بھی ہے اور مفتوح بھی ہے اور اس پر مستندین اور متاخرین اور اہل ایران اور اہل ہند کو اتفاق ہے۔“ ۲۵۰

مرزا یوسف علی خان عزیز کے نام مکتوب میں اصول قافیہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”حضرت! اس غزل میں پروانہ و پیانہ و بت خانہ تین قافیہ اصلی ہیں۔ دیوانہ چونکہ ایک علم قرار پا کر ایک لغت جداگانہ شخص ہو گیا ہے۔ اس کو بھی قافیہ اصلی سمجھ لیجیے۔ باقی غلامانہ و مستانہ، مردانہ و ترکانہ و دلیرانہ و شکرانہ سب ناجائز و نامستحسن۔ ایٹا اور ایٹا بھی قبیح۔ مجھے بہت تعجب ہے کہ ان قافیوں میں ایٹا کا حال تم کو لکھ چکا ہوں اور پھر تم نے غزل منی انھیں توانی پر رکھی... جانانہ و فرزانہ یہ قافیہ کیوں ترک کیے؟ یاد رہے، ساری غزل میں مردانہ یا مستانہ یا ان کے نظائر میں سے ایک

جگہ آوے دوسری بیت میں زہار نہ آوے۔“ ۲۵۱

غالب کے نزدیک شاعری محض قافیہ پیمائی نہیں لیکن عیوبِ قوافی سے متعلق ان کی آرا کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ بالخصوص ایک اہم عروض مسئلے ایطاعت متعلق ان کے مذکورہ خیالات قابل غور ہیں۔

تکرارِ قافیہ چاہے غزل میں ہو یا قصائد میں، اسے عیب سمجھا گیا ہے۔ عربی میں اسے ایطاعت اور فارسی میں شایگان کہتے ہیں۔ عروض کی کتابوں میں ایطاعت کی دو قسمیں لکھی ہیں: جلی اور خفی۔ جلی کی تعریف یہ ہے کہ تکرارِ قافیہ ظاہر ہو جب کہ اس کے مقابلے میں خفی میں یہ تکرار ظاہر اور واضح نہ ہو۔ اس تقسیم کی ضرورت ان علما کو اس لیے پیش آئی کہ کبھی دو لفظ جن کے آخر میں ایک لاحقہ ہو قافیہ بنا لیے جاتے ہیں۔ یہ کھلا ہوا ایطاعت ہے اس لیے کہ ان میں ایک قافیہ ہے جو دو ہرایا گیا ہے جیسے باراں اور دوستاں بظاہر دو مختلف لفظ ہیں لیکن ان کے آخر میں ”ان“ علامت جمع ایک ہے..... کہیں یہ لاحقے کثرت استعمال کے اعتبار سے کلمے کا جزو ہو جاتے ہیں... اس قسم کے کلمات جو اپنے لاحقوں کو بالکل اپنے میں جذب کر چکے ہیں... اگر کسی شعر میں بطور قافیہ آجائیں تو قیاس کا تقاضا ہے کہ ان میں ایطاعت نہ ہو۔ یہ مستقل اور جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کو مستقل سمجھا جائے اور قوافی میں ان کے استعمال کو ایک کلمے کی تکرار نہ قرار دیا جائے۔ غالب نے اس ذیل میں تحقیق سے کام لیا ہے کیونکہ ان کے خیال میں تحقیق کا جواب تحقیق ہی سے ہو سکتا ہے۔ ان کے نزدیک ایطاعت کے جلی و خفی ہونے کا دار و مدار تکرار کے ظہور و اخفا پر نہیں، قافیوں کے استعمال پر ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ تکرارِ قافیہ اگر ایک شعر میں ہے تو جلی ہے اور اگر چند شعروں کے بعد قافیہ کو دہرایا گیا ہے تو خفی ہے۔ غالب کا یہ قول قیاس کے مطابق بھی ہے اور فن کے استادوں کے بیان کردہ اصول کے موافق بھی۔“ ۲۵۲

اسی فنی شعور اور آگہی کے نتیجے میں غالب نے علم عروض و اوزان و بحر اور ردیف و قوافی کے نظام کو اپنے جمالیاتی طرزِ اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ ان کی منتخب کی ہوئی بحریں اور ردیف و قوافی کی نسبتیں نغمگی اور موسیقیت سے لبریز ہیں۔ غالب نے اپنی شاعری کے صوتیاتی محاسن کو اجاگر کرنے کے لیے عروضی اجتہادات سے بھی کام لیا ہے۔ ان کے کلام میں اوزان و بحر کی ناہمواریاں بہت کم ہیں بلکہ ان میں کچھ ایسی بے ساختگی اور خوش سلیقگی ہے کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ وہ اپنے مرکزی موڈ اور غزل کی داخلی فضا کو مد نظر رکھتے ہوئے بحروں کا انتخاب بڑے فنکارانہ انداز میں کرتے ہیں۔ حزنِ اشعار کی بحر شوخ و شگفتہ انداز شاعری سے الگ تھلگ ہیں اور جہاں انھیں اپنی شخصیت کی توانائی، بلند آہنگی، جارحیت اور مردانگی کا اظہار مقصود ہے وہاں وہ بلند آہنگ بحر کا انتخاب کرتے نظر آتے ہیں۔ درج ذیل اشعار میں ان کی غزل کے لہجے کا تنوع ملاحظہ کیجیے:

کوئی امید بر نہیں آتی  
 کوئی صورت نظر نہیں آتی  
 مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی  
 موت آتی ہے پر نہیں آتی ۲۵۳  
 کسی کو دے کے دل کوئی نواسخِ فغاں کیوں ہوا  
 نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہوا

جارجیت:

وہ اپنی خونہ چھوڑیں گے، ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں؟  
 سبک سربن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو  
 وفا کیسی، کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا  
 تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو ۲۵۴

بلند آہنگی

اک کھیل ہے اورنگ سلیمان مرے نزدیک  
 اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے  
 جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور  
 جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے  
 ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے  
 گھستا ہے جبین خاک پہ دریا مرے آگے ۲۵۵

تحریک و توانائی:

حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں  
 مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں  
 چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ  
 پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہِ بر کو میں ۲۵۶  
 نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا  
 حبابِ موجہ رفتار ہے نقشِ قدم میرا ۲۵۷

☆ اس بات کا کوئی ثبوت نہیں ملا کہ خود غالب نے "وضع کیوں بدلیں" کہا تھا: دیوانِ غالب مرتبہ حامد علی خان: ص ۱۰۴۔

افسردگی:

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے  
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

عمر بھر کا تو نے پیان وفا باندھا تو کیا  
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے  
دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟  
آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟

استفہام:

جب کہ تجھ دن نہیں کوئی موجود  
پھر یہ ہنگامہ اے خدا! کیا ہے؟

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟  
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟

ابر کیا چیز ہے؟ ہوا کیا ہے؟

صغیر النساء بیگم نے دیوانِ غالب کی تمام غزلیات کو بہ اعتبار بحر ترتیب دیا ہے اور ان کی پسندیدہ  
بحروں کی نشاندہی بھی کی ہے۔ غزلیاتِ غالب کے عروضی تجزیے کے نتیجے میں آپ اس رائے کا اظہار  
کرتی ہیں کہ:

”غالب مفکر شاعر، جدت پسند اور صاحبِ اسلوب ہونے کے ساتھ ساتھ ایک پختہ ماہر  
عروض بھی تھے... بحروں کے انتخاب میں غالب نے اپنے ذہن پرست مزاج کا ثبوت دیا ہے۔

اردو کی سب سے معروف بحر رمل کا استعمال ان کے ہاں سب بحروں سے زیادہ ہے۔  
اس کے ساتھ ہی بحر مضارع جیسی ثقیل بحر تقریباً اسی قدر استعمال ہوئی ہے، سب سے زیادہ غزلیں  
جو سالم بحر میں لکھی گئی ہیں وہ ہزج میں ملتی ہیں۔ اس بحر میں انھوں نے بشمول مسدس بحروں کے  
”۵۳“ غزلیں لکھی ہیں جن میں ”۳۴“ سالم ہیں۔ ایک ہی وزن میں لکھی جانے والی سب سے  
زیادہ غزلیں بحر مضارع، مکشوف، مخدوف یا مقصور کا ذکر ضروری ہے جس میں انھوں نے ”۴۶“  
غزلیں لکھی ہیں۔ بحر رمل میں انھوں نے کل ”۸۴“ غزلیں کہی ہیں جن میں ”۲۶“ غزلیں رمل مثنیٰ  
مخدوف یا مقصور میں ہیں۔ بحر رمل مثنیٰ مخبون کے ساتھ آنے والے زحافات مخبون مقصور، مخبون  
مخدوف، ابرار اور اترتبع کو اگر ایک وزن شمار کر لیا جائے تو اس میں کل ”۲۰“ غزلیں ہیں۔“ ۲۶۰

صغیر النساء بیگم کی تحقیق کے مطابق غزلیاتِ غالب درج ذیل نو بحروں میں کہی گئی ہیں: رمل،  
مضارع، ہزج، جث، متعصب، خفیف، متقارب، منسرح اور رجز وغیرہ۔ غزلیات کے علاوہ ان کا باقی

کلام قصیدہ، قطعہ، رباعی، سہرا وغیرہ سب انہی بحرؤں میں لکھا گیا ہے۔ ۲۶۱

اگر غالب کی پسندیدہ بحر کا ترتیب وار اندراج کیا جائے تو ان کی سب سے پسندیدہ بحر، بحرِ رمل ہے۔ ان کے کلام کا ایک تہائی حصہ اسی بحر میں ہے۔ رمل کے بعد سب سے زیادہ غزلیں یعنی ۵۷ بحرِ مضارع میں کہی ہیں۔ اس بحر میں کہے ہوئے اشعار کی تعداد ۳۶۸ ہے جو کل اشعار ۱۴۵۶ کا چوتھائی حصہ ہے۔ یہ بحر تمام تر زحافاتِ اُخر، مکشوف، محذوف یا مقصور کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ غالب کی پسندیدہ بحرؤں میں بحرِ ہزج کا درجہ تیسرا ہے۔ اس بحر میں غالب کی کل ۵۳ غزلیں اور ۱۲۸۹ اشعار کہے گئے ہیں جو کل اشعار کا ۱۱ حصہ بنتے ہیں۔ سالم بحرؤں میں کہی ہوئی غالب کی سب سے زیادہ غزلیں اسی بحر میں موجود ہیں۔ چوتھے نمبر پر بحرِ جثث ہے جس میں کل ”۲۳“ غزلیں ہیں۔ یہ سب غزلیں زحافِ مخبون کے ساتھ کہی گئی ہیں۔ ۲۶۲

بحرِ خفیف میں غالب کی نو غزلیں ملتی ہیں۔ یہ بحر مسدس الاصل ہے۔ اس بحر میں کہی گئی تمام غزلیں نہایت رواں اور مقبول ہیں۔ درج ذیل مطلع ہائے غزل کے مصرعِ اول ملاحظہ کیجیے جو اس بحر میں کہی گئی ہیں:

- ابنِ مریم ہوا کرے کوئی ۲۶۳
- میں انھیں چھیڑوں اور کچھ نہیں کہیں ۲۶۴
- وہ فراق اور وہ وصال کہاں ۲۶۵
- دردِ مشت کشِ دوانہ ہوا ۲۶۶
- بنے گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز ۲۶۷
- کوئی امید بر نہیں آتی ۲۶۸
- دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے ۲۶۹
- پھر کچھ اس دل کو بے قراری ہے ۲۷۰
- پھر اس انداز سے بہار آئی ۲۷۱

بحرِ متقارب میں صرف تین غزلیں ہیں اور تمام غزلیں سالم ہیں۔ مثلاً:

رہا گر کوئی تا قیامت سلامت  
پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت! ۲۷۲  
جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں  
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں ۲۷۳

بحرِ رجز میں غالب کی صرف دو غزلیں ہیں اور دونوں ردیفِ ن میں ہیں۔ مثلاً:



دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھرنے آئے کیوں  
 روئیں گے ہم ہزار بار، کوئی ہمیں ستائے کیوں؟ ۲۴۳  
 غنچہ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں  
 بو سے کو پوچھتا ہوں میں، منہ سے مجھے بتا کہ یوں ۲۴۵  
 بحر منسرح میں غالب کی صرف ایک غزل ہے جس کا مطلع ہے:

آ کہ میری جان کو قرار نہیں ہے

طاقتِ بیدارِ انتظار نہیں ہے ۲۴۶

کلام غالب میں استعمال ہونے والی نویں اور آخری بحر، بحر مقتضب ہے جس میں تین غزلیں اور  
 کل ۱۸ اشعار ہیں۔ ان غزلوں کے مطلعوں کے مصرعِ اوّل یہ ہیں:

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا ۲۴۷

کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا ۲۴۸

کار گاہِ ہستی میں لالہ داغِ ساماں ہے ۲۴۹

ان بحروں کے ذریعے اشعار اور غزلوں کے آہنگ اور صوتی لے کاری کے تعین کا سہل طریقہ  
 یہ ہے کہ انھیں ممکنہ اوزان میں گنگنایا جائے۔ آوازوں کے ترنم سے ہم اشعار کی بحر کا تعین باسانی کر  
 سکتے ہیں۔

آہنگ، وزن اور صوتیاتی تاثر کے لحاظ سے غالب کی وہ غزلیں بہت اہم ہیں جن میں انھوں نے  
 چھوٹی بحروں کا انتخاب کیا ہے، حالانکہ چھوٹی بحر میں شعری جذبات کی ادائیگی زیادہ مشکل کام ہے۔  
 یہاں وہی شاعر کامیاب ہو سکتا ہے جس کا فنی شعور پختہ ہو اور زبان و بیان پر قدرت رکھتا ہو۔ محمد حسن  
 عسکری چھوٹی بحر کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”...چھوٹی بحر کے اختصار میں کچھ ایسی کٹک، چمکن اور نشتریت ہوتی ہے کہ آدمی کامیاب

شعر سننے ہی پھرک اٹھتا ہے اور کبھی تلخی کام دردِ من میں، کبھی شیرینی میں ایسا کھو جاتا ہے کہ آگے

سوچنے کی مہلت ہی نہیں ملتی... غالب کی غزلیں الٹے پلٹے ہوئے احساس ہوا کہ چھوٹی بحر میں

”دل کا معاملہ“ ایسی بے ساختگی سے کھلتا ہے کہ سارے تکلفات برطرف ہو جاتے ہیں۔ بڑی بحر

میں تو ممکن بھی ہے کہ آدمی اپنا شخصی مزاج اور کردار چھپالے مگر چھوٹی بحر تو لوہے کا کولہو ہے، گلاب

ڈالو، گلاب کا عطر نکلے گا، مٹی ڈالو مٹی کا عطر نکلے گا۔ یہاں آدمی کی اصلیت چھپائے نہیں چھپتی...

اس حقیقت کا اندازہ مجھے غالب کی غزلیں دیکھ کر ہوا...“ ۲۸۰

خواجه میر درد کے برعکس غالب نے چھوٹی بحروں کا انتخاب بہت کم کیا ہے۔ متداول اردو دیوان

میں بمشکل پندرہ بیس غزلیں چھوٹی بحر میں کہی گئی ہیں اور ان میں سے بھی بیشتر کا آہنگ مدہم مدہم  
 نردوں کا سا تاثر لیے ہوئے ہیں۔ لیکن موسیقیت اور لفظی درو بست کچھ ایسا ہے کہ بات دل میں اترتی  
 ہوئی محسوس ہوتی ہے اور یہی ان کی فنی پختگی کی دلیل ہے۔ ذیل میں ان کی مختصر بحروں پر مبنی غزلوں کے  
 مطلع درج کیے جا رہے ہیں:

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا  
 نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا کیا<sup>۲۸۱</sup>

درد منت کشِ دوا نہ ہوا  
 میں نے اچھا ہوا برا نہ ہوا<sup>۲۸۲</sup>

پھر مجھے دیدہ تر یاد آیا  
 دل جگر تھنہ فریاد آیا<sup>۲۸۳</sup>

نہ گلِ نغمہ ہوں ، نہ پردہ ساز  
 میں ہوں اپنی شکست کی آواز<sup>۲۸۴</sup>

وہ فراق اور وہ وصال کہاں  
 وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں<sup>۲۸۵</sup>

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں  
 خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں<sup>۲۸۶</sup>  
 تیرے توسن کو صبا باندھتے ہیں  
 ہم بھی مضمون کی ہوا باندھتے ہیں<sup>۲۸۷</sup>

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی  
 میری وحشت تری شہرت ہی سہی<sup>۲۸۸</sup>

کوئی دن گر زندگانی اور ہے  
 اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے<sup>۲۸۹</sup>

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے  
 آخر اس درد کی دوا کیا ہے<sup>۲۹۰</sup>

کوئی امید بر نہیں آتی  
کوئی صورت نظر نہیں آتی ۲۹۱

کب وہ سنتا ہے کہانی میری  
اور پھر وہ بھی زبانی میری ۲۹۲

فریاد کی کوئی نئی نہیں ہے  
نالہ پابند نئے نہیں ہے ۲۹۳

ابن مریم ہوا کرے کوئی  
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی ۲۹۴

پھر کچھ اس دل کو بے قراری ہے  
سینہ جو یائے زخم کاری ہے ۲۹۵

چھوٹی بحروں کی ان غزلیات میں غالب نہ صرف تجربات زندگی کا عطر کشید کرنے میں قادر نظر آتے ہیں بلکہ یہ غزلیں صوتی اعتبار سے آہنگ و لہجہ کی ایک مخصوص فضا سازی کا وسیلہ بھی نظر آتی ہیں۔ ان میں ایک آہستہ روی اور دھیمے پن کا احساس ہے جو قاری کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی غالب کی شاعری کے وزن و آہنگ کی بابت فرماتے ہیں:

”... جتنی غزلیں بھی چھوٹی بحروں میں ہیں وہ آہنگ اور وزن کے اعتبار سے نہایت موثر ہیں۔ ان کا آہنگ تو دلوں میں نشتر بن کر اتر جاتا ہے بلکہ ایک ایسے تیرنیم کش کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے جو دل میں اترتا تو ہے لیکن جگر کے پار نہیں ہوتا۔“ ۲۹۶

مرزا غالب کا متداول و منتخب دیوان کل ۲۳۵ غزلیات بشمول فردیات پر مشتمل ہے۔ تکنیکی اعتبار سے دیکھا جائے تو انھوں نے غزل کی ہیئت کو برقرار رکھتے ہوئے عروضی اعتبار سے امکانات غزل کے نئے نئے درجے و اکیے ہیں۔ صوتی آہنگ کو اجاگر کرنے کے لیے کبھی وہ تکرار لفظی کا اہتمام کرتے ہیں تو کبھی خوش آہنگ بحروں کے انتخاب سے سازِ غزل کی نغمگی اور موسیقیت کو دو آتشہ بناتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کی رائے میں:

”انھوں نے چار خوش آہنگ بحروں مضارع، رمل، ہزج اور بحر کے چھ اوزان میں دوسو کے قریب غزلیں کہی ہیں۔“ ۲۹۷

مذکورہ اوزان اپنی تیزی اور روانی کے لیے مشہور ہیں۔ ان متوسط اوزان میں نغمگی اور شعریت کا عنصر بھی موجود ہے۔ غالب ایک منجھے ہوئے صوتی ذوق کے مالک تھے۔ نئے کاری کی امنگ اور صوتی ہم آہنگی انھیں ایسی بحروں کے انتخاب کی طرف مائل کرتی ہے جن میں شعری لطافت اور غنائیت کا عنصر

موجود ہو۔ وہ اوزان طویل و اوزان کوتاہ کے مقابلے میں اوزان متوسط کو ترجیحی بنیادوں پر منتخب کرتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی:

”غالب نے اپنے فنی انلہار کے لیے بیشتر رواں دواں بحروں کا استعمال کیا ہے۔ ان کے یہاں بہت طویل بحریں نہیں ہیں۔ بہت چھوٹی بحریں بھی انہوں نے استعمال نہیں کی ہیں۔ صرف کسی خاص موڈ کو پیش کرنے کے لیے انہوں نے بعض چھوٹی بحروں سے کام لیا ہے... بیشتر بحریں جبران کی شاعری میں استعمال ہوئی ہیں وہ ایسی ہیں جن میں تیز اور تند خیالات آسانی سے سما سکتے ہیں، جن میں تشیل کی پرواز کو بھی اسیر کیا جاسکتا ہے، جن میں نشاط و طرب کے معاملات بھی بخوبی ادا ہو سکتے ہیں اور جن میں غم دل، غم روزگار اور غم حیات کی واردات کو بھی اچھی طرح ظاہر کیا جاسکتا ہے۔“ ۲۹۸

غالب کو بحور کے فن کارانہ استعمال پر قدرت حاصل تھی۔ وہ اپنے مرکزی موڈ اور شعری تقاضوں کے مطابق بحروں کا چناؤ کرتے تھے۔ جہاں فکری گہرائی اور خیالات میں بلند آہنگی ہے وہاں رواں دواں بلند آہنگ بحریں منتخب کی ہیں، جہاں غم کے نغمے سناتے ہیں وہاں مختصر اور سست رو بحروں کا استعمال کرتے ہیں۔ ذیل میں ان کی چند پسندیدہ بحروں کا تعارف درج کیا جا رہا ہے:

#### ۱۔ بحر مضارع:

اشعار کی کل تعداد = ۳۶۸

سالم صورت میں یہ بحر مستعمل نہیں ہے۔ اس کی دو مزاحف بحریں مستعمل ہیں یعنی:

۱۔ بحر مضارع مثنیٰ اُخرَب

۲۔ بحر مضارع مثنیٰ اُخرَب مکشوف مقصور

بحر مضارع مثنیٰ اُخرَب کا وزن ہے:

ارکان: مفعول فاعل لاتن۔ ۴ بار

اس وزن کے تحت مصرع دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے اور درمیان میں وقفہ آتا ہے۔ غالب نے اس وزن کو زیادہ استعمال نہیں کیا ہے۔ اس وزن میں ان کی تین غزلیں موجود ہیں۔ مثلاً:

۱۔ نہیں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں

۲۔ حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی

بحر مضارع مثنیٰ اُخرَب مکشوف (مقصود محذوف)

ارکان: مفعول، فاعل لات، مفاعیل (فاعلن رفاع لات)

یہ نہایت سبک رفتار وزن ہے۔ اس بحر کا چلن شعرا میں عام رہا ہے... غالب نے پچپن غزلیں اس وزن میں کہی ہیں۔ کثیر الاستعمال ہونے کے لحاظ سے اس کا نمبر دوسرا ہے۔ اس بحر میں غالب کے

اشعار کی تعداد تین سو سے زائد ہے۔ ۲۹۹

غالب کی درج ذیل مشہور غزلیں اس بحر میں لکھی گئی ہیں:

گلشن میں بندوبست بہ رنگِ دگر ہے آج  
قمری کا طوقِ حلقہٴ بیرونِ در ہے آج ۲۰۰

لو ہم مریضِ عشق کے بیمار دار ہیں  
اچھا اگر نہ ہو تو مسیحا کا کیا علاج ۲۰۱

منظور تھی یہ شکلِ تجلی کو نور کی  
قسمت کھلی ترے قد و رخ سے ظہور کی ۲۰۲

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جے  
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جے ۲۰۳

۲۔ بحرِ رمل:

وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

یہ وزن اردو شاعری میں بہت کم استعمال ہوتا ہے البتہ اس سے حاصل شدہ اوزان بہت زیادہ مستعمل ہیں۔

بحرِ رمل کی مزاحف بحرِیں درج ذیل ہیں:

۱۔ بحرِ رملِ مثنیٰ مقصورہ محذوف

ارکان: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن محذوف

ہر مصرع کا آخری رکن فاعلاتن (مقصورہ) یا فاعلن (محذوف) ہو سکتا ہے۔ ۲۰۴

بحرِ رمل میں کہے گئے اشعار کی کل تعداد ۵۱۹ ہے۔ درج ذیل غزلیں بھی اسی وزن میں کہی گئی ہیں:

سب کہاں کچھ لالہ دگل میں نمایاں ہو گئیں

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں ۲۰۵

آید خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست

دودِ شمع کشتہ تھا شاید خطِ رخسارِ دوست ۲۰۶

نقشِ فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا

کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا ۲۰۷

بحرِ ملِ مسدس مقصور یا محذوف:

۲۔ ارکان: فاعلاتن فاعلات یا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اس بحر میں ہر مصرعے کا آخری رکن فاعلات (مقصور) یا فاعلن (محذوف) ہو سکتا ہے۔ غالب کے ایک شعر میں دونوں صورتوں کا اجتماع ہے۔

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید (مقصور)  
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے (محذوف) ۲۰۸

غالب کی غزل:

”پھر مجھے دیدہ تر یاد آیا“ بھی اسی بحر میں ہے۔ ۲۰۹

اس بحر کے ایک مصرعے میں ’فاعلن‘ اور دوسرے میں ’فاعلات‘ لانا جائز ہے۔ یہ ایک کثیر الاستعمال بحر ہے۔ علامہ اقبال نے اپنی تین مثنویوں ’اسرار و رموز‘، ’جاوید نامہ‘، ’پس چہ باید کرد کے لیے‘ اسی بحر کا انتخاب کیا ہے۔ مثنوی مولانا روم بھی اسی بحر میں ہے۔ غالب کی درج ذیل غزل میں اس بحر کا آہنگ دیکھا جاسکتا ہے:

غیر لیں محفل میں بوسے جام کے  
ہم رہیں یوں تشنہ لب پیغام کے  
رات پی زمزم پہ سے اور صبح دم  
دھوئے دھبے جامہ احرام کے  
عشق نے غالب نکما کر دیا  
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے ۲۱۰  
کوئی دن گر زندگانی اور ہے  
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے ۲۱۱

۳۔ بحرِ ملِ مشمنِ محبوب:

ارکان: فاعلاتن فاعلاتن فعلن (مقطوع مقصور مشعث مقصور)  
اس بحر کے صدر ابتدا میں سالم یا محبوب آ سکتا ہے۔ دوسرا اور تیسرا رکن (حشو) لازماً محبوب آتا ہے اور عروض و ضرب چار وزن پر آ سکتے ہیں۔ (۳۱۲)  
مثلاً:

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق  
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں



دونوں مصرعوں میں مخبون کی مثال:

ہوے گل کا تصور میں بھی کھٹکا نہ رہا  
عجب آرام دیا بے پر و بالی نے مجھے ۲۱۳

۴۔ بحرِ مل مسدس مخبون (مقطوع / محذوف / مشعث مقصور)

ارکان: فاعلاتن فعلن (مقطوع)

فاعلن (محذوف)

فعلان (مشعث مقصور)

فعلان (مقصور)

اس بحر کے بھی صدر و ابتدا میں سالم یا مخبون رکن آسکتے ہیں۔ غالب کے درج ذیل شعر میں چاروں صورتیں موجود ہیں:

ہے تجلی تری سامان و جوو (مخبون مقصور)

ذڑہ بے پرتو خورشید نہیں (مخبون محذوف)

اردو میں یہ بحر نادر الاستعمال۔ ۲۱۴

۵۔ بحرِ مل مشکول:

ارکان: فعلات فاعلات فعلات فاعلاتن

رکن سالم فاعلان سے فعلات مشکول ہے۔ ایک رکن مشکول اور ایک رکن سالم، کل آٹھ ارکان ایک شعر میں آتے ہیں۔ یہ بحر بھی کم مروج ہے۔ اس بحر میں دو پار ہونے کی خوبی موجود ہے۔ صوتیاتی لطف اور نغمگی کے لحاظ سے یہ بحر خوب ہے تاہم اس کو نبھانا اور غزل میں التزام قائم رکھنا مشکل ہے۔ غالب کے ہاں دو غزلیں اس بحر میں موجود ہیں۔ اس بحر میں لکھی گئی درج ذیل غزل اپنے صوتیاتی مزے کے اعتبار سے اکثر گلوکاروں نے گائیکی کے لیے منتخب کی ہے:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا

اگر اور جیتے رہتے، یہی انتظار ہوتا

یہ مسائلِ تصوف، یہ ترا بیان غالب

تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا ۲۱۵

بحرِ ہزج کی سالم و مزاحف بحریں: اشعار کی کل تعداد = ۲۸۹

صوتی اعتبار سے یہ غالب کی پسندیدہ بحر ہے۔ اس کا وزن نہایت رواں دواں،

پُر جوش اور نشاط انگیز ہے۔ لغت عربی میں ہزج دُکُش آواز کو کہتے ہیں۔ ہزج کے لغوی معنی خوش آئند آواز یا ترنم و سرود ہے جب کہ مِثْمَن عربی میں آٹھ کو کہتے ہیں اور سالم بمعنی پوری بحر۔ ایک شعر میں مفاعی لن آٹھ بار اور ایک مصرعے میں چار بار آتا ہے۔ کل حروف کی تعداد ۲۸ ہے۔

غالب نے اس بحر کے مختلف اوزان میں صوتی تاثر سے لبریز غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے  
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے ۳۱۶  
ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا  
وہ اک گلہ ستہ ہے ہم بے خودوں کی طاقِ نسیاں کا ۳۱۷  
اَسدِ بھل ہے کس انداز کا قاتل سے کہتا ہے  
تو مشقِ ناز کر، خونِ دو عالم میری گردن پر ۳۱۸

غالب کا بیشتر مترنم کلام اسی بحر میں ہے۔ بحرِ ہزج کی مزاحف بحروں میں ہزج مِثْمَن اُخرب مکفوف محذوف و مقصور، ہزج مِثْمَن اُخرب، ہزج مسدس اُخرب محذوف و مقصور، ہزج مِثْمَن اُخرب اُشتر محذوف و مقصور، ہزج مسدس محذوف مقصور و غیرہ مقبول ہیں۔ ان بحر میں غالب کے درج ذیل اشعار کی نغمگی کو محسوس کیا جاسکتا ہے:

(بحرِ ہزج مِثْمَن اُخرب مکفوف مقصور محذوف)	باز بچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے
۳۱۹	ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
	چھوڑا مہِ نخب کی طرح دستِ قضا نے
۳۲۰	خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا
(بحرِ ہزج مِثْمَن اُشتر)	ذکر اُس پری دُش کا اور پھر بیاں اپنا
۳۲۱	بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا
	عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
۳۲۲	درد کی دوا پائی، دردِ لا دوا پایا
(بحرِ ہزج مسدس مقصور محذوف)	ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
۳۲۳	نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

بحرِ مجتہد: اشعار کی کل تعداد = ۱۴۰

صوتی ترنم کے لحاظ سے یہ بحر بھی اکثر شعرا کے استعمال میں رہی ہے۔ یہ بحر بھی اپنی اصلی حالت میں سالم مستعمل نہیں۔ اس کے ارکان درج ذیل ہیں:

مس تفع لن فاعلاتن (ہر مصرعے میں دو بار)

ڈاکٹر محمد اسلم ضیا اس بحر کی بابت لکھتے ہیں:

”... یہ بحر روانی اور زور کی حامل ہے۔ یہ بحر سب شعرا کے ہاں بکثرت مروج ہے۔ غالب کی پندرہ غزلیں اس وزن میں ہیں۔ اس میں موسیقیت کی فراوانی ہے۔ اس وزن میں لکھی ہوئی غزلیں گلوکاروں اور موسیقاروں کو نوک زبان ہوتی ہیں۔“ ۳۲۳

اس بحر کی مزاحف صورتیں اردو شعرا کے ہاں بہت زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ مثلاً غالب کے درج

ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

بحر مجتث مثنیٰ مجنون: تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو (مفاعیلن فعلاتن

مفاعیلن فعلاتن) حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے

۳۲۵

بحر مجتث مثنیٰ مشعش مجنون: مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر

مخدوف مقصور کرے نفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

نوید امن ہے بیداد دوست جاں کے لیے

رہی نہ طرز ستم کوئی آسماں کے لیے ۳۲۶

بحر متقارب مثنیٰ سالم: اشعار کی کل تعداد = ۱۲

مولوی نجم الغنی رام پوری کی رائے میں:

”یہ بحر اکثر مثنیٰ سالم مستعمل ہے۔ تقارب اور متقارب اس لیے کہتے ہیں کہ اس میں دوتا اور سبب نزدیک ہیں... اس کو شعرائے ناری نے بہت استعمال کیا۔ شعرائے ریختہ بھی اس کو پسند کرتے ہیں۔“ ۳۲۷

اس بحر کا رکن فعلون ہے جو ہر شعر میں آٹھ بار آتا ہے۔ آہنگ کے اعتبار سے اس بحر میں رقص

وسرود کی کیفیت سرایت کیے ہوئے ہے۔ دیوان غالب کی تین غزلیں اسی بحر میں ہیں۔ بالخصوص اس بحر

پر مثنیٰ یہ غزل اپنے صوتی آہنگ کی وجہ سے بہت مشہور ہے:

جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں

خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

بنا کر فقیروں کا ہم بھیں غالب

تماشائے اہل کرم دیکھتے ہیں ۳۲۸

بحر خفیف: اشعار کی کل تعداد = ۸۴

غالب کی پسندیدہ غنائی بحروں میں بحر خفیف کو بھی شمار کیا جاسکتا ہے۔ فارسی اور اردو کی معرکہ آرا

مثنویاں مثلاً میر کی ”دریائے عشق“ اور شوق کی ”زہر عشق“ حالی کی ”حُب وطن“ اور ”مرثیہ غالب“ اسی وزن میں ہیں۔ مرزا غالب کے دیوان میں نو غزلیں اس بحر میں کہی گئی ہیں۔ ۳۲۹  
اس سلسلے میں غالب کی درج ذیل مشہور غزلیں ملاحظہ کی جاسکتی ہیں:

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی  
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی ۳۳۰  
کوئی امید بر نہیں آتی  
کوئی صورت نظر نہیں آتی ۳۳۱  
دردِ مشت کشِ دوا نہ ہوا  
میں نہ اچھا نہ ہوا، برا نہ ہوا ۳۳۲

غالب کو اوزان و بحر کے فن کارانہ استعمال پر قدرت حاصل ہے۔ انھوں نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ اوزان کو شاعری کے خیال و مزاج سے ہم آہنگ کر کے انداز بیان کو قدرت اور طرفگی کا ذریعہ بنایا جائے۔

### نظامِ ردیف و قوافی:

اسلوبیاتِ غالب کے صوتی محاسن میں قافیہ و ردیف کا فنکارانہ استعمال قابلِ دید ہے۔ انھوں نے قافیہ و ردیف کے توسط سے نہ صرف غزل کے ہیئت کی امکانات کو وسیع کیا بلکہ نغمہ و آہنگ کی ایک ایسی فضا تخلیق کی کہ ان کے منفرد شعری اسلوب اور اندازِ بیان کا قائل ہونا پڑتا ہے۔  
شعر و غزل کے غنائی تاثر کو ابھارنے میں قافیہ و ردیف کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ ایسی آوازیں جن کا صوتیاتی تاثر صرنی، نحوی اور معنوی اختلاف کے باوجود یکساں رہے، قافیہ کہلاتی ہیں۔ اسلوب کی جمالیاتی صفات کے تعین میں ترنم اور نغمگی کی ضرورت پر بہت زور دیا گیا ہے۔ کلاسیکی ادب میں تو قافیہ پائی صرف شاعری ہی سے مخصوص نہ تھی بلکہ اسالیبِ نثر کی علمیت اور قدر و قیمت کا معیار بھی اسی حوالے سے متعین کیا جاتا تھا۔ تمام زبانوں کے کلاسیکی شعر و ادب میں قافیے کا چلن عام تھا اور اس کا بنیادی مقصد آہنگ و شعریت میں اضافہ تھا۔ بقول سید عابد علی عابد:

”موسیقی اور شعر کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ غزل شعر غنائی کی ایک صنف ہے اور جیسا کہ شمس قیس نے تصریح کی ہے، عاشق غزل سرا کے لیے سماع درست ہونا بھی ضروری ہے۔ قافیہ غزل میں لُحْن اور آہنگ پیدا کرتا ہے۔ مصرعوں کی ترتیب ایسی ہوتی ہے کہ ہم دوسرے مصرعے کے آخر میں قافیے کا انتظار کرتے ہیں اور جب قافیہ آتا ہے تو دل کو ایسا ہی انبساط حاصل ہوتا ہے جس طرح موسیقی میں سم کے ٹھیک اپنی جگہ پر آنے سے ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں قافیے میں جو حروف ہوتے ہیں وہ مصرعوں کے الفاظ کا غنائی مزاج متعین کرتے ہیں۔“ ۳۳۳

غالب نے صوتیاتی امکانات کو وسعت دیتے ہوئے ردیف و قافیہ کے استعمال کو فن بنادیا ہے۔ اگر ردیف و قافیہ میں ربط اور ہم آہنگی موجود ہو تو شعر کا مرتبہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے۔ اسلوبیات غالب کی جدت ان کے منفرد نظام ردیف و قافیہ کی مرہونِ منت ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

”غزل کی شیرازہ بندی میں قافیہ ردیف کا بڑا حصہ ہے۔ غالب نے ردیف کے معاملے میں بھی تناسب اور اعتدال کا بڑا خیال رکھا ہے۔ غالب کی غزل کی ردیف ان کے مضمون کے وقار اور ان کے جذبے کی صمیمیت کا بڑا خیال رکھتی ہے۔ ان کی ردیف میں وہ بے ضرورت دہماچہ کڑی اور ہیجان موجود نہیں جو غالب کے زمانے کی غزل میں عموماً پایا جاتا ہے... غالب نے قافیے سے ردیف نکالنے کی بہت کم کوشش کی ہے اور یہ ان کے حسن ذوق کا ایک تین ثبوت ہے کیونکہ ایسی ردیفیں عموماً بہری اور گونگی ہوتی ہیں۔ غالب قافیہ کے معاملے میں بھی انتہائیت کے اصول پر کاربند ہیں۔“ ۳۳۹

ردیفوں کی تکرار سے غزل میں جو صوتی تاثر اور نغمگی پیدا ہوتی ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے غالب اپنی ایک غزل کے مقطعے میں فرماتے ہیں:

یہ غزل اپنی مجھے جی سے پسند آتی ہے آپ

ہے ردیفِ شعر میں غالب زبں تکرارِ دوست ۳۴۰

جیسے شعری ملکہ مبدع فیاض سے عطا ہوا ہو وہ درجہ دوم کے شعرا کی طرح قافیوں کی فہرست مرتب کر کے شعر نہیں کہتا۔ قافیہ سامنے رکھ کر شعر کہنا ایک مصنوعی اور میکائی عمل ہے جب کہ اعلیٰ پائے کے شعرا کے خیالات کی یورش نوع بہ نوع قافیہ کو منظر عام پر لاتی ہے۔ امراء القیس کے بارے میں مشہور ہے کہ ان کا یہ فرمانا تھا:

”میں قافیہ کو، جب وہ مجھ پر هجوم کر کے آتے ہیں، یوں ہٹاتا اور دور کرتا ہوں جیسے کوئی شریر چھو کر اگرتی ہوئی لٹدی دل کو مار کر ہٹائے۔“ ۳۴۱

غالب، مرزا قفصہ کے نام ایک خط میں اپنے نظریہ فن کی بابت اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”کیا ہنستی آتی ہے کہ تم مانند اور شاعروں کے مجھ کو بھی سمجھے ہو کہ استاد کی غزل یا قصیدہ سامنے رکھ لیا۔ اس کے قافیہ لکھ لے اور قافیوں پر لفظ جوڑنے لگے۔ لاجول ولا قوۃ الا باللہ۔ بچپن میں جب میں ریختہ لکھنے لگا ہوں، لعنت ہے مجھ پر اگر میں نے کوئی ریختہ یا اس کے قافیہ پیش نظر رکھ لیے ہوں۔ صرف بحر اور ردیف قافیہ دیکھ لیا اور اس زمین میں غزل قصیدہ لکھنے لگا... بھائی شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پائی نہیں ہے۔“ ۳۴۲

فنی لحاظ سے غالب کی غزل میں قافیہ کا چناؤ موزوں اور ردیفوں کی تکرار بر محل ہے۔ انھوں نے تقریباً چالیس غزلوں میں ایسے قافیہ استعمال کیے ہیں جن کا آخری حرف ”الف“ ہے۔ دیوانِ غالب ”نسخہ ظاہر“ کی روشنی میں محمد شفیق درج ذیل اعداد و شمار پیش کرتے ہیں:

- غالب نے کل ۱۸۳ غزلیں لکھیں جن کے اشعار کی تعداد ۱۳۷۳ ہے۔

- بغیر ردیف کے غزلوں کی تعداد ۴ ہے۔

- قوافی کا آخری حرف الف (غزلوں کی تعداد ۴۰)

- آخری حرف ب (غزلوں کی تعداد ۷)

- آخری حرف ت (غزلوں کی تعداد ۵)

- آخری حرف د (غزلوں کی تعداد ۵)

- آخری حرف ر (غزلوں کی تعداد ۳۵)

- آخری حرف ز (غزلوں کی تعداد ۴)

- آخری حرف س (چھ اشعار پر مبنی ایک غزل)

- آخری حرف ش (۱۳ اشعار پر مبنی ایک غزل)

- آخری حرف غ (کل اشعار ۱۷ ایک غزل)

- آخری حرف ک (غزلوں کی تعداد ۲)

- آخری حرف ل (غزلوں کی تعداد ۷)

- قوافی کا آخری حرف م (غزلوں کی تعداد ۸)

- آخری حرف ن (غزلوں کی تعداد ۱۱)

- آخری حرف و (غزلوں کی تعداد ۴)

- ہ پر ختم ہونے والے قوافی (غزلوں کی تعداد ۵)

- ی پر ختم ہونے والے قوافی (غزلوں کی تعداد ۱۷)

- ے پر ختم ہونے والے قوافی (غزلوں کی تعداد ۷) ۳۳

قافیے کی بنیاد حرف روی پر ہوتی ہے جو قافیے کے آخر میں بار بار دہرایا جاتا ہے۔ اگر ہم غالب کی

پسندیدہ آوازوں کا تعین کریں تو الف، ر، ی، ش اور ن کو اس فہرست میں شامل کر سکتے ہیں۔ ان

آوازوں کو صوتیاتی اعتبار سے شیریں اور مترنم قرار دیا گیا ہے۔ غالب کی غزلوں کا آہنگ انہی اصوات کی

خوب صورتی سے ترتیب پاتا ہے کیونکہ ان مصوتوں کا آہنگ غنائیت سے بھرپور ہے۔ یہ بد آہنگ نہیں ہیں

بلکہ ان آوازوں کے امتزاج سے دیگر آوازوں میں بھی جھنکار، گونج اور موسیقی کی مدھرتانوں کا امکان بڑھ

جاتا ہے۔ درج ذیل اشعار میں غالب کی پسندیدہ آوازوں اور ان پر مبنی قافیوں کا آہنگ ملاحظہ کیجیے:

الف:

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا



اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ  
 اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا ۳۳۳  
 محسنِ نازے کی کشاکش سے مٹنا میرے بعد  
 بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد  
 کون ہوتا ہے حریفِ مے مردِ قلنِ عشق  
 ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد ۳۳۵  
 کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں  
 ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں  
 آج ہم اپنی پریشانی خاطر اُن سے  
 کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھیے کیا کہتے ہیں ۳۳۶

ر:

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر  
 جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر  
 بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کے ساتھ  
 لیکن عیارِ طبعِ خریدار دیکھ کر ۳۳۷  
 دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا  
 یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں  
 تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے  
 تیرا پتا نہ پائیں تو ناچار کیا کریں ۳۳۸  
 آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا  
 ہر کوئی در ماندگی میں نالے سے ناچار ہے  
 مجھ سے مت کہہ تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی  
 زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے ۳۳۹

ش:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے  
 اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو خاموش ہے

مے نے کیا ہے حسنِ خود آرا کو بے حجاب  
اے شوق! یاں اجازتِ تسلیم ہوش ہے ۲۵۰

ن:

اللہ رہے ذوقِ دشتِ نوردی کہ بعدِ مرگ  
ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں  
غالب مرے کلام میں کیونکر مزہ نہ ہو  
پیتا ہوں دھو کے خسرو شیریں خن کے پاؤں ۲۵۱  
سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں  
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں  
قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر  
لیکن آنکھیں روزِ دیوارِ زنداں ہو گئیں ۲۵۲

ی۔ے

دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہوا  
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا  
میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے پھوٹوں  
وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا ۲۵۳  
نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے  
کیا بنے بات، جہاں بات بنائے نہ بنے  
کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے  
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے ۲۵۴

اوزان و بحر کی طرح غالب کی غزل کا نظام ردیف و قوافی بھی ان کے کلام کی نغمگی، موسیقیت  
اور ترنم میں اضافے کا باعث ہے اور ان کے ہر تجربہ شعری کو آواز دینے میں اہم کردار ادا کر رہا ہے۔  
بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی:

”... غالب نے اپنے وزن و آہنگ میں جو نغمگی، شادابی اور بلند آہنگی پیدا کی، اپنی شاعری  
کو جس نغمگی اور موسیقیت سے روشناس کیا ہے، اس کی مثال اردو شاعری میں ان سے قبل نہیں  
ملتی۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ان کے فن میں ترنم کے چشمے سے پھوٹ رہے ہیں اردو نغموں کے دریا  
سے موجزن ہیں۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری میں اس صورتِ حال کو پیدا کر کے اس  
تجربے کے صوتی آہنگ کو لا کھڑا کر دیتے ہیں جس کی گہرائی کا کوئی ٹھکانہ نہیں....“ ۲۵۵

کلام غالب کا صوتی انداز یہ ہے کہ یہاں وہ مخارج کے اعتبار سے، آوازوں کے اتار چڑھاؤ سے موسیقی کے زیر و بم کی تشکیل کرتے ہیں جس سے اشعار میں نغمگی کے ساتھ ساتھ ہم کلام ہونے کی خوبی بھی پیدا ہو جاتی ہے اور اس سلسلے میں ردیف و قوافی ان کی پوری پوری معاونت کرتے ہیں۔ مثلاً:

وہ فراق اور وہ وصال کہاں  
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں  
فرستِ کار و بارِ شوق کے  
ذوقِ نظارہٴ جمال کہاں  
تھی وہ اک شخص کے تصور سے  
اب وہ رعنائیِ خیال کہاں ۳۵۶

یا

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں  
روئیں گے ہم ہزار بار، کوئی ہمیں ستائے کیوں  
دیر نہیں حرم نہیں، در نہیں، آستان نہیں  
بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم، غیر ہمیں اٹھائے کیوں  
ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی!  
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں ۳۵۷

غالب کی ردیفیں نہ صرف غزل کی صوتیات متعین کرتی ہیں بلکہ معنیات کے ساتھ بھی پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ ان کی ردیفیں بے معنی آواز نہیں بلکہ شعر کی معنوی تشکیل میں بھی اہم کردار ادا کرتی نظر آتی ہیں۔

قافیہ معنوی تبدیلی کا محرک ہوتا ہے جب کہ ردیف کے حروف ظاہر کسی حالت میں تبدیل نہیں ہو سکتے لیکن اگر ردیف معنوی تبدیلی میں اپنا حصہ ادا کرے تو اسے شاعر کے اسلوب کی خوبی سمجھنا چاہیے۔ بحر النصاحت میں اس کی وضاحت غالب کی پہلی غزل کے حوالے سے کی گئی ہے:

”غالب کی پہلی غزل میں ”کا“ ردیف ہے:

نقشِ فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا  
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

پوری غزل اسی نہج پر ہے۔ ”کا“ کی جگہ اور کوئی لفظ نہیں آ سکتا لیکن ردیف میں بھی حروف برقرار رکھتے ہوئے اگر معنوی تبدیلی پیدا کی جائے تو یہ ایک خوبی قرار پائے گی۔“ ۳۵۸

نظامِ ردیف و قوافی کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ عیوبِ قوافی پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے۔ عیوب

قافیہ میں اختلافِ حروفِ حرکتِ روی، اختلافِ حرکاتِ ردف و قید، قافیہ معمول اور ایٹا وغیرہ کی نشاندہی کی گئی ہے۔

قافیہ حرفِ آخر اور اس سے ماقبل کی حرکت کو فوقیت حاصل ہے۔ حرفِ آخر ہمیشہ ساکن ہوتا ہے۔ جیسے قاتِل، قاتِل، کاتِل، فاضِل میں لام ساکن اور اس سے پہلے کی حرکت کسرہ پر قافیہ کا مدار ہے۔ یہ نہیں بدل سکتے، باقی حروف بدلے جاسکتے ہیں۔ قافیہ میں اگر کوئی التزام اختیار کرے تو وہ داخلِ اصول نہیں ہوگا بلکہ شاعر کا التزام قرار پائے گا جیسے قاتِل، کاتِل وغیرہ کا قافیہ ”دِل“ ہو سکتا ہے۔ مثلاً بقول غالب:

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا  
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا ۳۵۹

اس شعر میں ”قابل“ کا قافیہ ”دِل“ ہے۔

قافیہ کا دلچسپ کرنا عیب بھی ہے اور خوبی بھی۔ یہ عمل اس طرح ہوتا ہے کہ ایک لفظ کا ایک جزو قافیہ میں ہو اور ایک ردیف میں۔ مثلاً بقول غالب:

دردِ منت کشِ دوا نہ ہوا

میں نہ اچھا ہوا، برا نہ ہوا

رہزنی ہے کہ دل ستانی ہے

لے کے دل، دلتاں روانہ ہوا ۳۶۰

دوسرے شعر میں لفظ ”روانہ“ کے پہلے جز ”روا“ کو قافیہ قرار دیا اور ”نہ“ کو ردیف کا جزو بنا دیا گیا ہے۔ یہ عیب ہے لیکن سلیقے سے برتنا جائے تو خوبی بن جاتا ہے۔ یہ تمام تر ادائیگی اور لہجے پر موقوف ہے۔ غالب کے شعر میں اس کو خوبی مانا جائے گا کیونکہ اس میں معنوی خوبی پیدا کی گئی ہے۔ ۳۶۱

ردیف ”ا“ میں موجود غالب کی درج ذیل غزل میں علمِ قافیہ کے حوالے سے کچھ فنی نقائص منظر

عام پر لائے جاتے ہیں۔ سات اشعار پر مبنی اس غزل کا مطلع ہے:

دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہوا ۳۶۲

ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا ۳۶۲

صوتی اعتبار سے اگر اس غزل کے قوافی کو ترتیب دیا جائے تو وہ کچھ یوں ہوں گے: تسلی، معنی، انہی، راضی، تقویٰ، تسلی، بھی، عیسیٰ وغیرہ

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ نظامِ ردیف و قوافی میں کچھ اصلاحات کی گئیں بلکہ شعرا کو کچھ مراعات بھی دی گئیں تاکہ وہ خیالات کی راہ میں قوافی کو رکاوٹ نہ محسوس کریں؛ مثلاً ایسے الفاظ جو ”الف“ اور ”ہ“ پر ختم ہوتے ہیں آواز کی ہم آہنگی کی بنیاد پر بطور قافیہ باندھنے کی اجازت دی گئی۔ اس طرح دیدہ

وشنیدہ کے قوافی قبلہ و کعبہ ہو سکتے ہیں یا پھر ”الف“ پر ختم ہونے والے الفاظ مثلاً میرا، تیرا کا قافیہ سلٹی اور لیلیٰ لایا جاسکتا ہے، لیکن یہاں صوتی اعتبار سے آوازوں کی ہم آہنگی کو برقرار رکھا گیا بلکہ بعض صورتوں میں بھاری آوازوں پر مبنی الفاظ کو صورت بدل کر بلور قافیہ برتنے کی مراعات دی گئیں جیسے شعرا کو ”ہاتھ“ کی جگہ ”ہات“ بلور قافیہ برتنے کی رعایت دی گئی ہے۔ خود کلام غالب سے اس نوع کی مراعات قافیہ ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ مثلاً:

قوافی: رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف  
کس کا لیلیٰ: عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا  
ذڑہ ذڑہ ساغر سے خانہ نیرنگ ہے  
گردشِ مجنوں بہ چشمک ہائے لیلیٰ آشنا ۳۶۳  
مینار لیلیٰ: تغافل مشربی سے ناتما می بسکہ پیدا ہے  
نگاہِ ناز چشمِ یار میں زنار مینا ہے  
تصرف و حشیوں میں ہے تصور ہائے مجنوں کا  
سوادِ چشم آہو عکسِ خالِ روئے لیلیٰ ہے ۳۶۴  
بات رہات: نصرت الملک بہادر مجھے بتلا کہ مجھے  
تجھ سے جو اتنی ارادت ہے تو کس بات سے ہے  
خستگی کا ہو بھلا، جس کے سبب سے سردست  
نسبت اک گو نہ مرے دل کو ترے ہات سے ہے ۳۶۵

املائی اختلاف کو نظر انداز کرتے ہوئے صوتی اشتراک کی بنیاد پر قوافی کے استعمال کو جائزہ سمجھا جانے لگا لیکن غالب کی غزل ”دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہوا“ میں صوتی و املائی اختلاف موجود ہے۔ اور سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب مطلع کے قوافی ”تسلی“ اور ”معنی“ ہیں، اس تناظر میں اس غزل کے قوافی ”تقویٰ“ اور ”عیسیٰ“ کی ادائیگی کس طور کی جائے گی؟ اگر انھیں الف مقصورہ کے ساتھ پڑھا جائے تو قافیہ دم توڑتا ہے اور اگر یائے معروف کے ساتھ پڑھیں تو لفظوں کا درست تلفظ باقی نہیں رہتا۔ یہاں اکثر شارحین بھی تذبذب کا شکار نظر آتے ہیں۔ اس ذیل میں ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی بحوالہ نظم طباطبائی لکھتے ہیں:

”... خدا نظم طباطبائی کے درجات بلند کرے کہ شارحین میں وہ تنہا ہیں جنہوں نے اس غزل میں قافیہ کے تلفظ کی اہمیت کو سمجھا۔ انہوں نے لکھا:

”قافیہ تقویٰ میں مصنف نے فارسی واووں کا اتباع کیا ہے کہ وہ لوگ عربی کے جس جس کلمہ میں ”ی“ دیکھتے ہیں اس کو کبھی ”الف“ سے اور کبھی ”ی“ کے ساتھ نظم کرتے ہیں۔ تمنی و تمننا و تجلی و تجلی و تسلی و ہیولی و ہیولی و دینی و دنیا بکثرت ان کے کلام میں موجود ہے۔“ ۳۶۶

غالب کی فارسیت پسندی اور فارسی دانی کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالب نے فارسی کی پیروی کرتے ہوئے تقویٰ اور عیسیٰ کو بطور قافیہ استعمال کیا ہوگا۔ یہاں بھی اہل زبان قواعد کی پابندی کی بجائے زبان میں نئی راہوں کے نکالنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ مثلاً اکثر ”عروضیوں کے خیال میں غزل اور قصیدہ کے دوسرے تیسرے شعر میں وہی اوپر والا قافیہ مکرر لانا درست نہیں مگر یہ قاعدہ نہ فارسی میں مسلم رہا ہے نہ اردو میں۔ حافظ شیرازی کی ہاروت ماروت والی غزل اور عربی کے قصیدے دیکھو ہرگز اس قاعدے کی پابندی نہیں ہے۔ بہر کیف اردو میں اگر مطلع تکرار جلی سے محفوظ ہے تو بقیہ اشعار میں کچھ مضائقہ نہیں۔“ ۳۶۷

غالب نے قافیے کے طے شدہ اصولوں کی بیشتر پابندی کی ہے لیکن کہیں کہیں وہ مراعات قافیہ کا حق تسلیم کرتے ہوئے اسے جائز بھی قرار دیتے ہیں۔ مثلاً ایک خط میں لکھتے ہیں:

”... پچاس شعر کے قصیدے میں ایک شعر ایسا لکھا تو کیا غضب ہوا... یہ دستور قدیم سے ہے۔“ ۳۶۸

ڈاکٹر محمد اسلم ضیا لکھتے ہیں:

”ایٹا اساتذہ اردو کے کلام میں موجود ہے جہاں اصلی اور غیر اصلی قافیوں کا امتیاز نہیں کیا گیا۔ ایٹائے خفی کو اکثر اہل فن جائز رکھتے ہیں بلکہ ایٹائے جلی کی مثالیں بھی بکثرت پائی جاتی ہیں یعنی ایسے قافیے استعمال کیے گئے ہیں جن میں زوائد (یعنی علامت جمع یا تانیث یا علامت صیغہ) دور کر دی جائیں تو قافیہ نہیں رہتا۔“ ۳۶۹

مثال کے طور پر غالب کی اس غزل کے مطلعے میں الف زائد ایک ہی طرح کا ہے:

نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے

کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے ۳۷۰

یہاں بھی اہل زبان اپنے ذوق کو راہنما بنا کر فیصلہ صادر کر سکتے ہیں، بقول نظم طباطبائی:

”بعض الفاظ میں قاعدے کی رو سے ایطاء ہوتا ہے لیکن اہل زبان کا مذاق اسے صحیح سمجھتا

ہے... اصلی وزائد کا استعمال فارسی میں ہو تو ہوا کرے... اردو والے تو ان الفاظ کو غیر مرکب سمجھتے

ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ان لوگوں کے مذاق میں یہ قافیہ صحیح معلوم ہوتے ہیں۔“ ۳۷۱

غالب کے نظام ردیف و توانی کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر شاعری کو ”قافیہ پیائی“ کہا جائے تو غالب نے اسے فن کا درجہ دے دیا ہے۔ یہاں تک کہ ان کے قافیوں کے معائب بھی محاسن کا درجہ اختیار کر گئے ہیں اور اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ وہ قافیہ ردیف کی آوازوں کو اپنی شاعری کے آہنگ اور صوتیاتی نظام سے ہم آہنگ کرنے میں کامیاب رہے ہیں اور ان کے ہاں بقول بجنوری



شاعری موسیقی اور موسیقی شاعری“ کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔ ۳۷۲

کلام غالب میں تکرارِ صوت:

غالب فطرتاً غنائی مزاج کے مالک تھے۔ انھوں نے دیوانِ غالب کی شکل میں ہمیں ایک ایسا شعری مرقع تھما دیا ہے جو لسانی و اسلوبیاتی اعتبار سے نئے تجربات کا ضامن ہے۔ یہاں فکر و فلسفہ کی گہرائی بھی ہے اور احساسات و جذبات کی کارفرمائی بھی اور سب سے بڑھ کر مترنم اصوات کی شکل میں نغمات بھی۔ انھوں نے اپنے طرزِ بیان کی ندرت سے شاعری کو گنجینہٴ معنی کا ایک ایسا طلسم بنا دیا ہے جسے سنتے ہی فی الفور سمجھا نہیں جاسکتا کیوں کہ یہاں آوازوں کے پس منظر سے آنے والی آوازیں بازگشت کا ایک ایسا سماں باندھ دیتی ہیں اور سازِ غزل کے چھیڑتے ہی فضا میں ایسے نغمے بکھرنے لگتے ہیں کہ قاری ان مترنم آوازوں کے سحر میں ہی کھو کر رہ جاتا ہے۔ این میری شمل کے خیال میں:

”غالب ہند ایرانی شاعری کی روایت میں آخری عظیم کلاسیکی شاعر کی حیثیت سے مستند ہیں... ان کی شاعری میں روح کا ہر رنگ بہتے ہوئے پانی کی طرح منعکس ہے بلکہ وہ جذبے کی معمولی حرکت اور خفیف تر ارتعاش سے متاثر ہوتے اور اپنے اشعار میں اس کا اظہار کرتے ہیں۔ اس طرح اردو غزل میں وہ ایک نئے عہد کی ابتدا کرتے ہیں... غالب کی شاعری تخیل کے رواں پانیوں پر ان کی فطانت کا رقص ہے۔“ ۳۷۳

غالب ایک نابغہٴ روزگار تھے۔ انھوں نے اپنی ذہانت و فطانت کو بروئے کار لاتے ہوئے شاعری کو معجزہٴ فن بنا دیا ہے۔ بالخصوص انھوں نے اپنی غزل میں صوتی تکرار کے متنوع پیرائے اختیار کیے ہیں۔ صوتیوں کی تکرار کلام میں زور، تاثیر اور حسن کی ضامن ہوتی ہے۔ اسی لیے تکرار لفظی کو صنائع لفظی میں اہم مقام حاصل رہا ہے۔ لفظوں کی تکرار سے صوتی تاثر کو دو گنا کر کے پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس سے جہاں بات میں جوش و خروش اور تاکید کی فضا پیدا ہوتی ہے وہیں آوازوں کے بار بار سماعت سے ٹکرانے سے سرنگیت کی سی کیف و مستی بھی محسوس ہونے لگتی ہے۔ تکرارِ صوت سے غالب کو خصوصی شغف تھا، یہی وجہ ہے کہ دیوانِ غالب کے ہر دوسرے صفحے پر صوتی تکرار کی کرشمہ سازی نظر آتی ہے۔ مثلاً درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوشی آرزو  
جس کا خیال ہے گلِ جیبِ قبائے گل ۳۷۴  
ہے مجھے ابرِ بہاری کا برس کر کھلنا  
روتے روتے غمِ فرقت میں فنا ہو جانا ۳۷۵  
اے عندلیب یک کفِ خس بہرِ آشیاں  
طوفانِ آمدِ آمدِ فصلِ بہار ہے ۳۷۶

مرتے مَرَتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی  
 وائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے ۳۷۷  
 میں بھی رک رک کے نہ مرتا جو زباں کے بدلے  
 دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غم خوار کے پاس ۳۷۸  
 ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود  
 ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں ۳۷۹  
 اصوات کی رنگارنگی سے مفاہیم کی بوقلمونی تک غالب نے لفظوں کی تکرار سے نئے شعری  
 امکانات متعارف کروائے ہیں۔ شعری روایت میں تکرار لفظی کا بڑا مقصد شدت اور زور پیدا کرنا رہا ہے  
 لیکن غالب اس روایتی استعمال کے برعکس اسے وفور معنی کا وسیلہ بناتے ہیں۔ درج ذیل امثال ملاحظہ  
 کیجیے: یہاں غالب ہم آواز لفظوں سے کس طور سے نئے معانی کشید کرتے نظر آتے ہیں۔  
 سختی اور زیادتی کا اظہار:

کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ  
 صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا ۳۸۰

شدت اور تیزی کا بیان:

ٹو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز  
 میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا ۳۸۱

تسلل کے معنوں میں:

گھتے گھتے مٹ جاتا آپ نے عبث بدلا  
 نگ سجدہ سے میرے سنگ آستان اپنا ۳۸۲

تلاش و جستجو کے اظہار کے لیے:

مرہم کی جستجو میں پھرا ہوں جو دور دور  
 تن سے سوا فگار ہیں مجھ خستہ تن کے پانو ۳۸۳

اظہار افسوس کے لیے:

عمر بھر کا تو نے پیان وفا باندھا تو کیا  
 عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے ۳۸۴

حاکم بدہن کے استعمال کے طور پر:

ظالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ  
ہے ہے خدا نہ کردہ تجھے بے وفا کہوں ۳۸۵  
اظہارِ ست روی کے معنوں میں:

سختی کشانِ عشق کی پوچھے ہے کیا خبر  
وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے ۳۸۶  
”ہر ایک“ یا ”مکمل طور پر“ کے مفہوم کے طور پر:

قطرہ قطرہ اک ہیولی ہے نئے ناسور کا  
خوں بھی ذوقِ درد سے فارغ مرے تن میں نہیں ۳۸۷  
اظہارِ تفتیش کے طور پر:

تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو  
حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دہی ہے ۳۸۸  
تشریف آوری کی اطلاع کے لیے:

یہ کس بہشتِ شائل کی آمد آمد ہے  
کہ غیرِ جلوہ گل رہ گزر میں خاک نہیں ۳۸۹  
۱۱۔ رفتہ رفتہ کے معنوں میں:

میں بھی رک رک کے نہ مرتا جو زباں کے بدلے  
دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غمِ خوار کے پاس ۳۹۰  
منتشر ہونے کے مفہوم میں:

تالیفِ نسخہ ہائے وفا کر رہا تھا میں  
مجموعہ خیال ابھی فرد فرد تھا ۳۹۱  
رنگارنگی کی خواہش:

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا  
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا ۳۹۲  
تجاہلِ عارفانہ کا اظہار:

تجاہلِ پیشگی سے مدعا کیا  
کہاں تک اے سراپا ناز کیا کیا ۳۹۳  
ہمراہ چلنے کے معنوں میں:

ہو لیے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ  
یارب! اپنے خدا کو ہم پہنچائیں کیا ۳۹۳

”خدا کی قدرت“ بطور طنز:

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ!  
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا ۳۹۵

برئو، ہر طرف کے معنوں میں:

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں  
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں ۳۹۶

کام مکمل کرنے کا عندیہ:

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں  
میں جانتا ہوں وہ جو لکھیں گے جواب میں ۳۹۷

کائنات کی ہر شے پر محیط:

ذرہ ذرہ ساغرِ مے خانہ نیرنگ ہے  
گردشِ مجنوں بہ چشمکِ ہائے لیلیٰ آشنا ۳۹۸  
کچھ نہ کی اپنے جنوںِ نارسا نے ورنہ یاں  
ذرہ ذرہ روکشِ خورشیدِ عالم تاب تھا ۳۹۹

مکمل حساب دینا:

ایک ایک قطرے کا مجھے دینا پڑا حساب  
خونِ جگر و دلیعتِ مرگانِ یار تھا ۴۰۰

یہ تمام اشعار اس بات کا ثبوت ہیں کہ صوتی اعتبار سے غالب کے اشعار نہ صرف منفرد ہیں بلکہ ان میں جدت و تنوع کے نئے نئے زاویے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہ انداز ان کے اپنے زمانے میں نامقبول تھا لیکن دورِ جدید میں اسے بہ نظرِ تحسین دیکھا جا رہا ہے۔ اسی حوالے سے ڈاکٹر فرمان فتح پوری انھیں ”شاعرِ امروز و فردا“ قرار دیتے ہیں اور اسی لیے آج ہم ان کے کلام کا تجزیہ جدید تر تحقیقی و تنقیدی رجحانات کی روشنی میں کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے میں:

”... جو اشعار اپنے وقت کے آگے کی آواز ہونے کے سبب انیسویں صدی میں نامانوس و غریب تھے وہ آج بیسویں صدی کے ضمیر کی آواز معلوم ہوتے ہیں۔ جس نسبت سے ذہنِ انسانی آگے بڑھتا جائے گا اور نفسیاتِ انسانی کی گرہیں انسان پر کھلتی جائیں گی اسی نسبت سے غالب اور کلامِ غالب کی مقبولیت کا حلقہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جائے گا۔“ ۴۰۱

تکرار صوت کی ایک قسم وہ ہے جسے انگریزی زبان میں Alliteration کہتے ہیں۔ اس میں لفظوں کی بجائے حروف کی آوازوں کی تکرار سے انسانی کان تمام لیا جاتا ہے۔ کام غالب کی صوتیات میں جا بجا یہ انداز بھی اختیار کیا گیا ہے۔ تکرار صوت کے وہ نمونے جو Alliteration کے تحت آتے ہیں ملاحظہ کیجیے:

”الف“ کی تکرار:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا ، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا  
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟<sup>۵۲</sup>

”ب“ کی تکرار:

میں بلاتا تو ہوں ان کو مگر اے جذبہ دل  
اُس پہ بن جائے کچھ ایسی کہ بن آئے نہ بنے<sup>۵۳</sup>

”ج“ کی آواز:

اے شاہ جہاں گرو جہاں بخش جہاں دار  
ہے غیب سے ہر دم تجھے صد گونہ بشارت<sup>۵۴</sup>

”خ“ کی آواز:

لوں وام بختِ خفتہ سے یک خوابِ خوش ولے  
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں<sup>۵۵</sup>

”د“ کی آواز:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا  
درد کی دوا پائی ، دردِ لا دوا پایا<sup>۵۶</sup>

”س“ اور ”ز“ کی آواز:

وہ آ رہا مرے ہمسائے میں تو سائے سے  
ہوئے فدا در و دیوار پر در و دیوار<sup>۵۷</sup>

”ز“ کی تکرار صوت:

جب وہ جمالِ دل فروز ، صورتِ مہر نیم روز  
آپ ہی ہوا نثارہ سوزِ پردے میں منہ چھپائے کیوں<sup>۵۸</sup>

”س“ کی تکرار:

ساژیک ذرّہ نہیں فیضِ چمن سے بیکار  
سایہ لالہ بے داغ سویدائے بہار<sup>۵۹</sup>

”ش“ کی تکرار:

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے  
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں ۵۱۰

شاد و دل شاد و شادماں رکھو  
اور غالب پہ مہرباں رکھو ۵۱۱

”ف“ اور ”ع“ کی تکرار:

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی  
عمرِ عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو ۵۱۲

”ق“ کی تکرار:

ترے سروِ قامت سے اک قدِ آدم  
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں ۵۱۳

”ک“ کی تکرار:

لیے جاتی ہے کہیں ایک توقعِ غالب  
جادۂ رہ کششِ کافِ کرم ہے ہم کو ۵۱۴

سمجھ کے کرتے ہیں بازار میں وہ پرشِ حال  
کہ یہ کہے کہ سر رہ گزر ہے کیا کہیے ۵۱۵

”گ“ کی تکرار:

یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزمِ آرائیاں  
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں ۵۱۶

فنِ صورتِ گری میں تیرا گرز  
گر نہ رکھتا ہو دستِ گاہ تمام ۵۱۷

تکرارِ حروف کی بے شمار امثالِ کلامِ غالب میں بہ آسانی مل جاتی ہیں۔ خوفِ طوالت سے یہاں صرف چند مثالوں پر اکتفا کیا گیا ہے۔ غالب کی اس طرزِ خاص کے بارے میں محمد عرفان کی رائے ہے کہ:

”غالب کو تکرارِ صوت یا تکرارِ لفظی اس قدر مرغوب ہے کہ کہیں دو لفظ و معنی کے متقاضی نہ ہونے پر بھی جبریہ تکرار کی ہے۔ مثلاً یہ کہنا کہ تیرے متلاشی یکے بعد دیگرے سب کے سب تھک کر رہ گئے اور تیرا پتہ نہ پاسکے۔ یہاں پر سب لوگوں کے لیے دو چار کا لفظ استعمال کیا ہے اور دو چار کے لفظ کو ناچار کے لفظ سے باعتبار صوت ملایا ہے:



تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے

تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں“ ۲۱۸

غالب کی غزل صوتیاتی و معنیاتی تشکیلات کے نئے نئے انداز متعارف کرواتی ہے۔ صوتی اعتبار سے غزل کے لہجے اور آہنگ کی تکمیل کے ساتھ ساتھ نئے نئے مفہیم بھی اختراع کر لینا غالب کا وہ انداز خاص ہے جسے دنیا نے غزل میں اہم اضافہ قرار دے سکتے ہیں۔ انھوں نے صوتی تکرار کے جو متنوع پیرائے اختیار کیے ہیں ان میں ایک انداز یہ بھی ہے کہ وہ بسا اوقات کوئی خاص لفظ شعر کے دونوں مصرعوں میں الگ الگ استعمال کرتے ہیں اور دونوں ہم صوت الفاظ سے جدا جدا معنی کشید کرتے ہیں۔ کبھی دو مختلف استعاروں کی صورت میں، کبھی شوخی و شگفتگی کی فضا پیدا کرنے کے لیے، کبھی محاورہ بندی کے طور پر، کبھی فکر و فلسفہ کے ابلاغ کے لیے۔ اس طور صوتیاتی توسیع کا سلسلہ معنوی امکانات تک وسیع ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس نوع کے چند منتخب اشعار بطور مثال دیکھیے:

- دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا  
عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا ۲۱۹
- آتش زیرِ پاؤں آتش دیدہ:  
بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا  
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا ۲۲۰
- خیالِ حسنِ حسنِ عمل:  
ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال  
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا ۲۲۱
- سمجھنا / سمجھانا:  
حضرتِ ناصح گر آویں دیدہ و دل فرشِ راہ  
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا ۲۲۲
- نکلنا نہ نکلنا:  
دل سے نکلا پہ نہ نکلا دل سے  
ہے ترے تیر کا پیکانِ عزیز ۲۲۳
- تکلف / تکلف برطرف:  
رہے اس شاخ سے آزرہ ہم چندے تکلف سے  
تکلف برطرف، تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی ۲۲۴
- زندگی ہونا / زندگی سے بیزار ہونا:  
مجھ سے مت کہہ تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی  
زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے ۲۲۵
- سراڑنا / سر کی قسم ہونا:  
سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا  
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو ۲۲۶
- امید نہ امید:  
منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید  
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے ۲۲۷

دیکھنا روکھانا:

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے  
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے ۵۲۸

صوتی تکرار، لطف محاورہ کے ساتھ ساتھ معنیاتی توسیع کا یہ انداز دیکھیے:

ملنا بمعنی دستیاب ہونا / ملنا بمعنی ملاقات:  
زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر ورنہ  
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں ۵۲۹

جلنا بمعنی حسد / جلنا:  
جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے

بمعنی بھسم ہو جانا:  
اے ناتمائی! نفسِ شعلہ بار حیف! ۵۳۰

گمان گزرتا / رشک سے باز آ جانا:  
نفرت کا گمان گزرے ہے میں رشک سے گزرا  
کیوں کر کہوں لو نام نہ ان کا مرے آگے ۵۳۱

کھلنا بمعنی بے نقاب ہو جانا / کھلنا بمعنی چپنا، زیب دینا:  
ع: جور سے باز آئے پر باز آئیں کیا ۵۳۲

منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں  
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا ۵۳۳

جان عزیز ہونا / ایمان عزیز ہونا:  
کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز

کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟ ۵۳۴

تکرار صوت کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ پہلے ایک لفظ کلام میں لایا جاتا ہے، پھر اسی لفظ کی تکرار اس طور کی جاتی ہے گویا بات سے بات پیدا کی جا رہی ہو۔ درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

تم سلامت رہو ہزار برس

ہر برس کے ہوں دن پچاس ہزار ۵۳۵

عمر بھر کا تو نے بیان وفا باندھا تو کیا

عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے ۵۳۶

وہ سحر مدعا طلبی میں نہ کام آئے

جس سحر سے سفینہ رواں ہو سراب میں ۵۳۷

مہرباں ہو کے بُلا لو مجھے چاہو جس وقت

میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں ۵۳۸

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد

ڈرتا ہوں آئے سے کہ مردم گزیدہ ہوں ۵۳۹

جذبہ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے  
 سینہ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا ۵۳۰  
 جو نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور  
 جو وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے ۵۳۱  
 وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے  
 جس نالے سے شکاف پڑے آفتاب میں ۵۳۲  
 رہے اس شوخ سے آزر وہ ہم چندے تکلف سے  
 تکلف برطرف تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی ۵۳۳

بہشتی اعتبار سے غزل کی ساخت ایسی ہے کہ اس میں معنوی ربط کے امکانات پیدا کرنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے لیکن غالب نے یہاں بھی اپنی جدت طرازی کے کرشمے دکھائے ہیں۔ کہیں وہ اوزان و بحر سے، کہیں ردیف و قوافی کے توسط سے اور کہیں صوتیوں کی تکرار سے غزل کے مرکزی موڈ کو متعین کر دیتے ہیں۔ تکرارِ صوت سے غزل کی نفا سازی کا ایک عمدہ نمونہ مندرجہ ذیل غزل ہے:

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرہ ابرِ آب تھا  
 شعلہ جوآلہ ہر اک حلقہ گرداب تھا  
 واں کرم کو عذرِ بارش تھا عنایں گیرِ خرام  
 گریے سے یاں پنبہ بالش کفِ سیلاب تھا  
 واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال  
 یاں ہجومِ اشک سے تارِ نگہ نایاب تھا  
 جلوہ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو  
 یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا  
 یاں سرِ پُر شور بے خوابی سے تھا دیوار جو  
 واں وہ فرقِ نازِ محوِ بالش کنوَاب تھا  
 یاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بیخودی  
 جلوہ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا  
 فرش سے تاعرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا  
 یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا ۵۳۴

سات اشعار پر مشتمل اس مختصر سی غزل میں جیسے اشعار میں ”یاں“ اور ”واں“ کی صوتی تکرار و توارو نے جہاں غزل کا غنائی مزاج متعین کیا ہے وہیں عاشق و معشوق کے مابین موازنے و مقابلے کی

ایک کیفیت بھی پیدا کر دی ہے۔ اگرچہ ”یاں“ اور ”واں“ صوتی اعتبار سے مختلف مصوتے ہیں لیکن فون غنہ کے استعمال نے انھیں صوتی غنائیت بخشی ہے اور غزل میں ایک ایسی جہنکار اور آہنگی پیدا ہو گئی ہے جسے اسلوبیات غالب کا اچھوتا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

بندش الفاظ کو تنگینے جڑنے کا فن کہا گیا ہے۔ جس طرح مرتفع ساز ہر نمونہ ایک خاص مقام پر رکھ کر زیور کا حسن دوبالا کر دیتا ہے اسی طرح غالب شعر کو نغمہ بنانے کے لیے لفظی تکرار کا ایسا اہتمام کرتے ہیں کہ یہ صوتی توازن، غنائیت اور موسیقیت قاری کو کیف و مستی سے سرشار کر دیتی ہے۔ اس سلسلے میں دیوان غالب کی درج ذیل غزل بھی مطالعہ کی جاسکتی ہے، جسے غزل مسلسل کا عمدہ نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے، یعنی:

مدت ہوئی یار کو مہماں کیے ہوئے  
جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے  
کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو  
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے  
پھر وضع احتیاط سے رکنے لگا ہے دم  
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے  
پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس  
مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے  
پھر پرشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق  
سامانِ صد ہزار نمکِ داں کیے ہوئے  
پھر بھر رہا ہوں خامہ مژگاں بہ خونِ دل  
سازِ چمن طرازیِ داماں کیے ہوئے  
باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب  
نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے  
دل پھر طوافِ گوئے ملامت کو جائے ہے  
پندار کا صنم کدہ دیراں کیے ہوئے  
پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب  
عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے  
دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال  
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے

پھر چاہتا ہوں نامہ دل دار کھولنا  
 جاں نذر دل فریبی عذواں کیے ہوئے  
 مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوں  
 زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے  
 چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو  
 سرے سے تیز دشنہ مڑگاں کیے ہوئے  
 اک نو بہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ  
 چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے  
 پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں  
 سر ز پر بارِ منتِ درباں کیے ہوئے  
 جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن  
 بیٹھے رہیں تصویرِ جاناں کیے ہوئے  
 غالب ہمیں نہ چھیڑ، کہ پھر جوشِ اشک سے  
 بیٹھے ہیں ہم تہیہ طوفاں کیے ہوئے ۳۳۵

سترہ اشعار پر مبنی اس غزل میں ”پھر“ کی صوتی تکرار سولہ مرتبہ ہے۔ مطلع کے علاوہ ہر شعر میں  
 ”پھر“ کا استعمال موجود ہے۔ یہ لفظی تکرار نہ صرف صوتی اعتبار سے اہم ہے بلکہ معنوی اعتبار سے قاری کو  
 یادوں کی باز آفرینی کے لیے براہِ یحیٰ بھی کر رہی ہے۔ اور تکرارِ صوت کا کرشمہ یہ ہے کہ لفظ ”پھر“ ہر شعر  
 کے پہلے مصرعے میں موجود ہے اور اسی کے توسط سے دوسرے مصرعے میں سلسلہ خیال کو آگے بڑھایا گیا  
 ہے۔ اس غزل کے تناظر میں این میری شتمل کی اس رائے سے اتفاق کیا جاسکتا ہے کہ:

”غالب شعرا کی اس طویل فہرست میں سے ایک ہیں جس نے مشرق و مغرب میں رقص کے  
 جوش و دھور کے نغمے گائے ہیں۔ حالانکہ وہ یقیناً زکس آبی کے ساتھ رقص کرنے والا رومانی نہیں  
 ہے لیکن اگر مغرب میں اس کے رویے کا کوئی مساوی تلاش کرنا ہو تو وہ نطشے کے مرصع نغمات رقص  
 ہیں جن سے غالب کی ذہنی قربت ہے۔“ ۳۳۶

تکرارِ صوت کو تاکیدی انداز اختیار کرنے کے لیے اکثر شعرا نے استعمال کیا ہے۔ کسی بات پر زور  
 دینے کے لیے کسی لفظ کو مکرر دہرایا جاتا ہے لیکن غالب کا انداز یہاں بھی روایتی شعرا سے ہٹ کر ہے۔  
 آوازوں کے مکرر دہرانے کا عمل اور اس کی انفرادیت درج ذیل اشعار میں دیکھیے:

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا  
 ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے ۳۳۷

غالب خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں  
 رویے زار زار کیا، کیجیے ہائے ہائے کیوں ۵۱۸  
 کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو  
 عرصہ ہوا ہے دعوتِ مرثاں کیے ہوئے ۵۱۹  
 علی الرغم دشمن شہید ونا ہوں  
 مبارک مبارک ، سلامت سلامت! ۵۲۰  
 چپکے چپکے مجھ کو روتے دیکھ پاتا ہے اگر  
 ہنس کے کرتا ہے بیانِ شوخی گفتارِ دوست ۵۲۱

روایتی شعرا کے برعکس غالب کی غزل کا راگ دھیم نہیں بلکہ پُر جوش ہے۔ یہاں کلام کی غزل  
 کا نسائی لہجہ بلند بانگ آہنگ میں تبدیل ہو جاتا ہے اور نسائی آوازوں پر ان کی پُر جوش مردانہ آواز کا  
 آہنگ غالب نظر آنے لگتا ہے۔ درج ذیل اشعار بطور مثال ملاحظہ کیجیے:

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے  
 دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں ۵۲۲  
 بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا  
 موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا ۵۲۳  
 چھوڑوں گا نہ میں اُس بتِ کافر کو پوجنا  
 چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر ۵۲۴  
 خدایا! جذبہٴ دل کی مگر تاثیر الٹی ہے  
 کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھینچتا جائے ہے مجھ سے ۵۲۵  
 جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے  
 کیا خوب! قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور ۵۲۶

غالب کی لسانی ہنرمندی اور اسلوبی مہارت کا ثبوت یہ ہے کہ وہ ہم صوت الفاظ سے دفور معنی کا  
 کام لیتے ہیں۔ صوت کی وہ اکائیاں جن کی ادائیگی کو صوتی و معنوی سطح پر الگ الگ نہیں کیا جاسکتا، شعر  
 غالب کے سانچے میں ڈھل کر الگ ادائیگی کا تقاضا کرتی ہیں۔ کبھی سامنے کے معنی پس منظر میں چلے  
 جاتے ہیں اور کبھی دور کے معنی پیش منظر میں آ کر قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ مروجہ لسانی  
 ضابطوں سے انحراف کرتے ہوئے غالب امکاناتِ معنی کی نئی جہات سامنے لاتے ہیں۔ درج ذیل  
 اشعار میں دیکھیے کہ غالب الفاظ کے الٹ پھیر سے، صوتیوں کی تقدیم و تاخیر سے کس طور معنی کی نئی  
 دنیا میں متعارف کرواتے ہیں:



کوئی دیرانی سی دیرانی ہے  
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ۳۵۷

رہ زنی ہے کہ دل ستانی ہے  
لے کے دل ، دل ستاں روانہ ہوا  
جان دی ، دی ہوئی اُسی کی تھی  
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا ۳۵۸

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ  
کہ ہو گئے مرے دیوار و در ، در و دیوار ۳۵۹

آغوشِ گل کشودہ برائے وداع ہے  
اے عندلیب! چل کہ چلے دن بہار کے ۳۶۰

حیف اس چارہ گرہ کپڑے کی قسمت غالب  
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا ۳۶۱

ظلم کر ظلم ، اگر لطف دریغ آتا ہو  
تو تغافل میں کسی رنگ سے معذور نہیں ۳۶۲

ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود  
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں ۳۶۳

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر  
بادہ نوشی ہے بادِ پیائی ۳۶۴

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی  
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے ۳۶۵

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم  
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں ۳۶۶

انہیں ناگی کے خیال میں غالب کے ہاں زبان سازی اور لسانی مشقوں کے مظاہرے قدم قدم پر  
دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ ان کے نزدیک:

”غالب کی غزلیں ایک سے زیادہ معنی کا قرینہ مرتب کرتی ہیں کیونکہ غالب ترسیل معنی کی بجائے تشکیل معنی کے عمل پر اعتماد کرتے ہیں۔ اس عمل میں وہ استعارہ سازی اور شمال آفرینی سے بھی مدد لیتے ہیں، اس لیے ان کی غزلوں میں معنویت متغیر ہوتی رہتی ہے۔“ ۳۶۷

کلام غالب کی صوتیاتی و معنوی توسیع میں ان کے اشعار کی ادائیگی کا نظام الہجہ اور شعری آہنگ بھی کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ ان کا شعری الہجہ متعین کرنے میں حرف و صوت کی ادائیگی کا انداز بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ غالب کے اولین نقاد و سوانح نگار مولانا الطاف حسین حالی نے ”یادگار غالب“ میں اسے ذومعنویت اور پہلو دار انداز سے تعبیر کرتے ہوئے متعدد اشعار بطور حوالہ پیش کیے ہیں جہاں الہجہ کی تبدیلی اور شعر خوانی کا انداز بھی معنوں پر اثر انداز ہوتا ہے۔ دور جدید میں ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی تفہیم غالب میں ان کے منفرد شعری الہجہ کی شناخت کو اہم قرار دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

”وہ کبھی لفظوں اور آوازوں کی تکرار سے، کبھی کسی لفظ میں تخفیف یا اضافے کے ذریعے، کبھی مناسبات لفظی کی بنیاد پر اپنے لہجے میں ارتعاشات پیدا کرتے ہیں اور کبھی مکالمے، تعامل اور موازنے کا طریقہ استعمال کر کے متناسب یا متضاد صورت حال کو ابھارتے ہیں۔ لہجہ کا یہ تنوع ان کی شاعری میں بلند آہنگی اور شکوہ کی بالادستی کے ساتھ ساتھ کبھی ان کے لہجے میں ٹھہراؤ، کبھی سرگوشی، کبھی محزون، کبھی دھیماپن اور کبھی نرم روی پیدا کر دیتا ہے۔۔۔ انداز بیان کی اس کثرت کے باوجود ان کا لہجہ کبھی پست اور انفعالییت زدہ نہیں ہو پاتا۔“ ۳۶۸

حقیقت یہ ہے کہ غالب کے صوتی نظام میں محاسن زیادہ اور معائب کم ہیں۔ جہاں تک معائب کا تعلق ہے غالب کے نظام اصوات میں بعض آوازیں نامانوس ہیں اور طبائع لطیف پر گراں گزرتی ہیں۔ یقیناً ان صوتی ناہمواریوں کی طرف اس قاری کی نگہ نہیں جاتی جو عرصہ دراز سے بارہاد یوان غالب کا مطالعہ کر چکا ہو۔ وہ کثرت مطالعہ سے ان ناہمواریوں کو ہموار کر چکا ہے اور اس کی زبان بعض اصوات کی مکرر ادائیگی پر رکتی اور انکنتی نہیں ہے لیکن طرز غالب کا مطالعہ کرنے والا ایک مبتدی بعض آوازوں کی ناہمواری سے ضرور ٹھوکر کھاتا ہے۔ لیکن ایسی مثالیں بھی آئے ہیں نمک کے برابر ہیں۔ تکرار صوت کے حوالے سے یہاں چند امثال دیکھیے جہاں آوازوں کی تکرار اور مکرر ادائیگی شعر کی روانی میں خلل انداز ہے:

”ب“ کی تکرار: ذکر میرا بہ بدی بھی اسے منظور نہیں ۳۶۹  
 ”ک“ کی تکرار: غلطی کی کہ جو کافر کو مسلمان سمجھا ۳۷۰  
 ”ق“ کی تکرار: ٹیڑھا لگا ہے قلم سرنوشت کو ۳۷۱  
 ”ز“ کی تکرار: شبِ خماری شوقِ ساقی رنجیز اندازہ تھا ۳۷۲

”ذ“ کی تکرار: دھمکی میں مر گیا جو، نہ بابِ نبرد تھا

عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا ۴۷۳

”ز“ کی تکرار: بعدِ یک عمر درعِ بار تو دیتا بارے ۴۷۴

س، ش: کشاد و بستِ مژہ سیلیِ ندامت ہے ۴۷۵

اس نوع کے صوتیاتی تجزیات سے تنقیدِ شعر کی بعض اصطلاحوں کی توضیح بھی ممکن ہو گئی ہے جنہیں اساتذہ سخن نے شعر کی روانی میں نقص اور رکاوٹ سے تعبیر کیا ہے۔ ان میں قابلِ ذکر تانفر لفظی اور نقصِ روانی ہیں۔ یعنی جب کسی شعر میں دو ایسے لفظ متصل آجائیں جن میں سے پہلے لفظ کا حرفِ آخر وہی ہو جو دوسرے لفظ کا حرفِ اول ہو تو ان دونوں حروف کے ایک ساتھ آنے سے ناگواری اور بھاری پن کا احساس جنم لیتا ہے۔ اس عیب کو ادبی اصطلاح میں عیبِ تانفر کہتے ہیں۔

عیبِ تانفر کو ہم علمِ صوتیات کا مسئلہ قرار دے سکتے ہیں کیونکہ صوتیاتی اعتبار سے منہ بند آوازوں کو علی الترتیب ادا کرنا مشکل ہوتا ہے۔ مثلاً:

میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے (خ، ق، ک، گ) ۴۷۶

یا

اشک کو بے سرو پا باندھتے ہیں (اشک کو) ۴۷۷

اگر ایک آواز مسموع اور دوسری غیر مسموع ہو تو لازماً ادغام کا عمل پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے پہلی غیر مسموع آواز آنے والی غیر مسموع آواز کے زیرِ اثر مسموع بن جاتی ہے۔ قریب الخرج آوازوں میں اسی لیے تانفر پیدا ہوتا ہے کہ مخرجِ قریب ہونے کی وجہ سے عضویاتی دقت پڑتی ہے جو ایک ہی آواز کو علی الترتیب ادا کرنے میں ہوتی ہے۔

الغرض دیوانِ غالب متنوع آوازوں کا ایک نگار خانہ ہے جس میں نرم و شیریں اور سخت و کرخت ہر انداز کی اصوات موجود ہیں۔ تکرارِ صوت سے نغمگی کی فضا پیدا کرنے کا فن انھیں خوب آتا ہے۔ ان کی بیشتر غزلوں کو غنائی شاعری کا عمدہ نمونہ قرار دے سکتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”... شاعری میں حقیقی موسیقی کے سلسلے میں غالب اپنے دور سے بالاتر ہیں۔ یہ ان کے کلام

اور طرز کی وہ امتیازی صفت ہے جس سے وہ غنائی شاعری کے لیے وہ راہیں کھول دیتے ہیں جن سے گزشتہ سو سال میں اردو شاعری نے بہت کچھ سیکھا اور بہت کچھ حاصل کیا ہے۔“ ۴۷۸

☆☆☆

## حوالہ جات

- ۱۔ فری، علی سردار: مضمون ذوق جمال، مشمولہ اردو تنقید، مرتب حامدی کاشمیری، سابقہ اکادمی نئی دہلی، اشاعت اول ۱۹۹۷ء، ص ۱۲۰۔
- ۲۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: مضمون اقبال کا لفظیاتی نظام مشمولہ اقبالیات کے سوسال، مرتب ن ذاکر رفیع الدین ہاشمی، محمد نبیل عمر و دیگر، طبع دوم ۲۰۰۷ء، ص ۲۳۸۔
- ۳۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: مضمون، اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام، مشمولہ اقبالیات کے سوسال، ص ۲۵۶۔
- ۴۔ افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر: مضمون کلام اقبال میں خونِ جگر، مشمولہ اقبالیات کے سوسال، ص ۲۱۷-۲۱۸۔
- ۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۸۔ ۶۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔ ۷۔ ایضاً، ص ۱۹۸۔
- ۸۔ ایضاً، ص ۲۱۵۔ ۹۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۱۰۔ ایضاً، ص ۳۲۔ ۱۱۔ ایضاً، ص ۲۸۔
- ۱۲۔ نجم افغانی، مولوی، رام پوری: بحر الفصاحت (جلد اول)، ص ۱۲۹۔
- ۱۳۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون، مطالعہ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے، مشمولہ اردو تنقید، ص ۱۶۶۔ ۱۴۔ ایضاً۔
- ۱۵۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: مضمون، اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام، مشمولہ اقبالیات کے سوسال، ص ۲۵۷۔
- ۱۶۔ تکیل الرحمن: غالب اور ہند مغل جمالیات، ص ۳۲۳۔
- ۱۷۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: لسانی خصوصیات، تاریخ ادبیات، آٹھویں جلد، پنجاب یونیورسٹی لاہور، طبع اول ۱۹۷۱ء، ص ۳۳۵۔ ۱۸۔ ایضاً۔
- ۱۹۔ قاسمی، احمد ندیم: مضمون، غالب کا اندازِ گل انشائی گفتار، مشمولہ ماہ نو، غالب نمبر، ص ۱۰۹-۱۰۸۔
- ۲۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۸۔
- ۲۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: مضمون غالب کا ایک شعر، مشمولہ جدید تنقیدی تناظرات، ص ۱۰۶۔ ۲۲۔ ایضاً، ص ۱۰۸۔
- ۲۳۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: مضمون اقبال کا لفظیاتی نظام، مشمولہ اقبالیات کے سوسال، ص ۲۳۵۔
- ۲۴۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم، ص ۳۳۵۔
- ۲۵۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون، غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ، مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمینار ۱۹۶۹ء، ص ۲۰۷۔
- ۲۶۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون مطالعہ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے، مشمولہ اردو تنقید، ص ۱۶۸-۱۶۷۔
- ۲۷۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔
- ۲۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۰۶۔
- ۲۹۔ غالب: نسخہ تمیذیہ، ص ۱۵۶۔
- ۳۰۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون مطالعہ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے، مشمولہ اردو تنقید، ص ۱۷۲۔
- ۳۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۵۶۔ ۳۲۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔
- ۳۳۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر، مرتب، اقبال کا فن، ص ۱۶۸۔

- ۳۴۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۵۔
- ۳۵۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مطالعہ شعر مشمولہ اردو تنقید، ص ۱۷۲۔
- ۳۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۳۱۔ ۳۷۔ ایضاً، ص ۱۳۰۔ ۳۸۔ ایضاً، ص ۱۶۔
- ۳۹۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون مطالعہ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے مشمولہ اردو تنقید، ص ۱۷۲۔
- ۴۰۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۳۳۰۔
- ۴۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۲۔
- ۴۲۔ محمد اکرام شیخ، ڈاکٹر: حکیم فرزانہ، ص ۳۶۔
- ۴۳۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کافن، ص ۷۲۔
- ۴۴۔ مصطفیٰ علی بریلوی، سید: مضمون زبان اور رسم الخط، مشمولہ اردو رسم الخط، منتخب مقالات مرتبہ شیماء مجید، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء، ص ۲۳۱۔
- ۴۵۔ فاروقی، شمس الرحمن: شعر، غیر شعر اور نثر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، سوم ایڈیشن ۲۰۰۵ء، ص ۲۳۷۔
- ۴۶۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: فلسفہ کلامِ غالب، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۶۹ء، ص ۲۵۹۔
- ۴۷۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۳۔ ۴۸۔ ایضاً، ص ۳۷۔
- ۴۹۔ غلام رسول مہر: شارح و مرتب، نوائے سروش، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ص ۸۸۶۔
- ۵۰۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۶۹۔ ۵۱۔ ایضاً، ص ۹۳۔ ۵۲۔ ایضاً، ص ۱۶۔
- ۵۳۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۵۴۔ ایضاً، ص ۲۴۔ ۵۵۔ ایضاً، ص ۳۶۔ ۵۶۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔
- ۵۷۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔ ۵۸۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔ ۵۹۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۶۰۔ ایضاً، ص ۲۴۔
- ۶۱۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۶۲۔ ایضاً، ص ۱۵۳۔ ۶۳۔ ایضاً، ص ۱۳۰۔ ۶۴۔ ایضاً، ص ۱۶۶۔
- ۶۵۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔ ۶۶۔ ایضاً، ص ۸۸۔ ۶۷۔ ایضاً، ص ۳۳۔ ۶۸۔ ایضاً، ص ۵۹۔
- ۶۹۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۷۰۔ ایضاً، ص ۳۶۔ ۷۱۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔ ۷۲۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔
- ۷۳۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔
- ۷۴۔ مسعود حسین خان، ڈاکٹر: مضمون غالب کے اردو کلام کا صوتیاتی آہنگ، مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمینار ۱۹۶۹ء، ص ۲۰۷۔
- ۷۵۔ شوکت سبزواری: فلسفہ کلامِ غالب، ص ۲۶۱-۲۶۰۔
- ۷۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۵۱۔ ۷۷۔ ایضاً، ص ۱۔ ۷۸۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔ ۷۹۔ ایضاً، ص ۱۶۰۔
- ۸۰۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: شعر، غیر شعر اور نثر، ص ۲۳۴۔
- ۸۱۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۳۱۔ ۸۲۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔ ۸۳۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔ ۸۴۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔
- ۸۵۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔ ۸۶۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔ ۸۷۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۸۸۔ ایضاً، ص ۷۸۔
- ۸۹۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔ ۹۰۔ ایضاً، ص ۱۶۴۔ ۹۱۔ ایضاً، ص ۳۔ ۹۲۔ ایضاً، ص ۱۴۹۔

۹۲- ایضاً، ص ۱۱۲۲-	۹۵- ایضاً، ص ۸۱-	۹۴- ایضاً، ص ۱۸۷-	ایضاً، ص ۱۲۶-
۱۰۰- ایضاً، ص ۴۹-	۹۹- ایضاً، ص ۵۸-	۹۸- ایضاً، ص ۱۴۱-	ایضاً، ص ۱۲۱-
۱۰۴- ایضاً، ص ۹۲-	۱۰۳- ایضاً، ص ۸۱-	۱۰۲- ایضاً، ص ۲۸۸-	ایضاً، ص ۱۸۳-
۱۰۸- ایضاً-	۱۰۷- ایضاً-	۱۰۶- ایضاً، ص ۹۰-	ایضاً، ص ۸۰-
۱۱۲- ایضاً، ص ۱۴۵-	۱۱۱- ایضاً، ص ۱۳۸-	۱۱۰- ایضاً، ص ۶۸-	ایضاً، ص ۱۳۶-
۱۱۶- ایضاً، ص ۵۹-	۱۱۵- ایضاً، ص ۱۲۹-	۱۱۴- ایضاً، ص ۳۱-	ایضاً، ص ۱۱۲-
	۱۱۹- ایضاً، ص ۱۸۸-	۱۱۸- ایضاً، ص ۹۵-	ایضاً، ص ۱۸۵-
			غالب، نسخہ حمید، ص ۱۷۷-
۱۲۲- ایضاً، ص ۷۰-	۱۲۳- ایضاً، ص ۱۴۴-	۱۲۲- ایضاً، ص ۱۲۶-	غالب، دیوان غالب، ص ۱۱۶-
۱۲۸- ایضاً، ص ۱۲-	۱۲۷- ایضاً، ص ۷۶-	۱۲۶- ایضاً، ص ۳۶-	ایضاً، ص ۱۹۴-
۱۳۲- ایضاً، ص ۷۹-	۱۳۱- ایضاً، ص ۸۱-	۱۳۰- ایضاً، ص ۱۸۲-	ایضاً، ص ۷۰-
۱۳۶- ایضاً، ص ۱۳۶-	۱۳۵- ایضاً، ص ۱۵۴-	۱۳۴- ایضاً، ص ۴۸-	ایضاً، ص ۱۸۶-
۱۴۰- ایضاً، ص ۱۱۹-	۱۳۹- ایضاً، ص ۱۸-	۱۳۸- ایضاً، ص ۷۳-	ایضاً، ص ۱۵۶-
۱۴۴- ایضاً، ص ۱۰۳-	۱۴۳- ایضاً، ص ۱۵۴-	۱۴۲- ایضاً، ص ۱۸۳-	ایضاً، ص ۷۳-
۱۴۸- ایضاً، ص ۱۱۱-	۱۴۷- ایضاً، ص ۶-	۱۴۶- ایضاً، ص ۱۰۴-	ایضاً، ص ۸۱-
۱۵۲- ایضاً، ص ۱۴۸-	۱۵۱- ایضاً، ص ۱۷۲-	۱۵۰- ایضاً، ص ۵۱-	ایضاً، ص ۱۰۰-
۱۵۶- ایضاً، ص ۹۷-	۱۵۵- ایضاً، ص ۲-	۱۵۴- ایضاً، ص ۱۸۷-	ایضاً، ص ۲-
۱۶۰- ایضاً، ص ۱۱۹-	۱۵۹- ایضاً، ص ۲۴-	۱۵۸- ایضاً، ص ۵۱-	ایضاً، ص ۱۸-
۱۶۴- ایضاً، ص ۲۵-	۱۶۳- ایضاً، ص ۴۰-	۱۶۲- ایضاً، ص ۱۱۶-	ایضاً، ص ۱۶-
۱۶۸- ایضاً، ص ۴۸-	۱۶۷- ایضاً، ص ۴۱-	۱۶۶- ایضاً، ص ۱۹-	ایضاً، ص ۲۱-
۱۷۲- ایضاً، ص ۳۶-	۱۷۱- ایضاً، ص ۴۱-	۱۷۰- ایضاً، ص ۱۸-	ایضاً، ص ۷۲-
۱۷۶- ایضاً، ص ۳۲-	۱۷۵- ایضاً، ص ۱۱۶-	۱۷۴- ایضاً، ص ۱۳۷-	ایضاً، ص ۱۶-
۱۸۰- ایضاً، ص ۴۵-	۱۷۹- ایضاً، ص ۶-	۱۷۸- ایضاً، ص ۳-	ایضاً، ص ۶۸-
۱۸۴- ایضاً-	۱۸۳- ایضاً، ص ۳۰-	۱۸۲- ایضاً، ص ۱۱۵-	ایضاً، ص ۲۱-
۱۸۸- ایضاً، ص ۳۶-	۱۸۷- ایضاً، ص ۴۹-	۱۸۶- ایضاً، ص ۴۸-	ایضاً، ص ۲۷-
۱۹۲- ایضاً، ص ۱۱۱-	۱۹۱- ایضاً، ص ۱۰۰-	۱۹۰- ایضاً-	ایضاً، ص ۱۸۵-
۱۹۶- ایضاً، ص ۶۵-	۱۹۵- ایضاً، ص ۱۵۵-	۱۹۴- ایضاً، ص ۱۷۷-	ایضاً، ص ۵۲-
۲۰۰- ایضاً، ص ۸۹-	۱۹۹- ایضاً، ص ۱۸۷-	ایضاً، ص ۱۲۷-	ایضاً، ص ۱۹۸-
۲۰۴- ایضاً، ص ۱۱۹-	۲۰۳- ایضاً، ص ۷۲-	۲۰۲- ایضاً، ص ۱۸۷-	ایضاً، ص ۸۲-
۲۰۸- ایضاً، ص ۹۰-	۲۰۷- ایضاً، ص ۷۲-	۲۰۶- ایضاً، ص ۱۰۷-	ایضاً، ص ۱۸۲-



- ۲۰۹۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔ ۲۱۰۔ ایضاً، ص ۱۳۳۔ ۲۱۱۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۲۱۲۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔  
 ۲۱۳۔ ایضاً، ص ۹۷۔ ۲۱۴۔ ایضاً، ص ۹۸۔ ۲۱۵۔ ایضاً، ص ۹۱۔ ۲۱۶۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔  
 ۲۱۷۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔ ۲۱۸۔ ایضاً، ص ۲۰۷۔  
 ۲۱۹۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: شعر، غیر شعر اور نثر، ص ۲۳۵۔  
 ۲۲۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۰۱۔ ۲۲۱۔ ایضاً، ص ۸۷۔ ۲۲۲۔ ایضاً، ص ۵۶۔ ۲۲۳۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔  
 ۲۲۴۔ ایضاً، ص ۶۷۔ ۲۲۵۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔ ۲۲۶۔ ایضاً، ص ۳۹۔ ۲۲۷۔ ایضاً، ص ۲۹۔  
 ۲۲۸۔ نازنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اقبال کا فن، ص ۱۷۱۔ ۲۲۹۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔ ۲۳۰۔ ایضاً، ص ۱۷۹۔  
 ۲۳۱۔ عبدالرحمن: مرآۃ الشعر، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۰۱۔  
 ۲۳۲۔ نجم الغنی، مولوی: بحر الفصاحت، حصہ اول، ص ۱۵۳۔  
 ۲۳۳۔ عابد علی عابد: سید، البدیع، ص ۱۳۔  
 ۲۳۴۔ رشید احمد صدیقی: جدید غزل، اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۹ء۔  
 ۲۳۵۔ نجم الغنی، مولوی: بحر الفصاحت، حصہ اول، ص ۱۵۵۔  
 ۲۳۶۔ ناشاد، ارشد محمود، ڈاکٹر: اردو غزل کا تکنیکی، ہیستی اور عروضی سفر، مجلس ترقی ادب، لاہور، اشاعت اول ۲۰۰۸ء، ص ۳۵۔  
 ۲۳۷۔ جابر علی سید: لسانی و عروضی مقالات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء، ص ۱۲۸۔  
 ۲۳۸۔ عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، ص ۴۴۰-۴۳۹۔  
 ۲۳۹۔ ناشاد، ارشد محمود، ڈاکٹر: اردو غزل کا تکنیکی، ہیستی اور عروضی سفر، ص ۳۸-۳۹۔  
 ۲۴۰۔ انیس ناگی: شعری لسانیات، کتابیات، لاہور، طبع اول ۱۹۶۹ء، ص ۱۷۳۔  
 ۲۴۱۔ ناشاد، ارشد محمود، ڈاکٹر: اردو غزل کا تکنیکی، ہیستی اور عروضی سفر، ص ۴۸۔  
 ۲۴۲۔ محمد نور الدین سعید، ڈاکٹر: مضمون، فن عروض مشمولہ غزلیات غالب کا عروضی تجزیہ، مصنفہ صغیر النساء بیگم، مکتبہ جامعہ نگر، نئی دہلی، ۱۹۸۵ء، ص ۲۵۔  
 ۲۴۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۷۸۔  
 ۲۴۴۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: آب حیات، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، بار ہفتم ۱۹۵۷ء، ص ۲۵۷۔  
 ۲۴۵۔ محمد اسلم ضیاء، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، اوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۶۸۔  
 ۲۴۶۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: غالب۔ فکر و فن، کل پاکستان انجمن ترقی اردو، کراچی، اشاعت اول ۱۹۶۱ء، ص ۱۰۷۔  
 ۲۴۷۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد چہارم، ص ۱۴۳۵۔  
 ۲۴۸۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد دوم، ص ۵۸۲۔  
 ۲۴۹۔ ایضاً، ص ۵۸۸-۵۸۷۔ ۲۵۰۔ ایضاً، ص ۸۰۳-۸۰۲۔  
 ۲۵۱۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد اول، ص ۳۶۰۔  
 ۲۵۲۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: غالب۔ فکر و فن، ص ۱۱۷-۱۱۶۔

- ۲۵۳- غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۰- ۲۵۴- ایضاً، ص ۱۰۴- ۲۵۵- ایضاً، ص ۱۷۰-  
 ۲۵۶- ایضاً، ص ۸۱- ۲۵۷- ایضاً، ص ۱۰- ۲۵۸- ایضاً، ص ۱۱۳- ۲۵۹- ایضاً، ص ۱۳۱-  
 ۲۶۰- صغیر النساء بیگم: غزلیات غالب کا عروضی تجزیہ، ص ۳۵- ۲۶۱- ایضاً، ص ۳۵-  
 ۲۶۲- ایضاً، ص ۳۷-۳۷-  
 ۲۶۳- غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۵- ۲۶۴- ایضاً، ص ۱۴۷- ۲۶۵- ایضاً، ص ۶۸-  
 ۲۶۶- ایضاً، ص ۲۴- ۲۶۷- ایضاً، ص ۵۷- ۲۶۸- ایضاً، ص ۱۳۰- ۲۶۹- ایضاً، ص ۱۳۱-  
 ۲۷۰- ایضاً، ص ۱۳۳- ۲۷۱- ایضاً، ص ۱۴۹- ۲۷۲- ایضاً، ص ۴۲- ۲۷۳- ایضاً، ص ۷۸-  
 ۲۷۴- ایضاً، ص ۹۴- ۲۷۵- ایضاً، ص ۹۵- ۲۷۶- ایضاً، ص ۱۳۹- ۲۷۷- ایضاً، ص ۳۶-  
 ۲۷۸- ایضاً، ص ۳- ۲۷۹- ایضاً، ص ۱۲۵-  
 ۲۸۰- محمد حسن عسکری: مضمون، میر، غالب اور چھوٹی بحر کا قصہ، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۲۱۹-  
 ۲۸۱- غالب: دیوان غالب، ص ۲۰- ۲۸۲- ایضاً، ص ۲۴- ۲۸۳- ایضاً، ص ۳۰- ۲۸۴- ایضاً، ص ۵۷-  
 ۲۸۵- ایضاً، ص ۶۸- ۲۸۶- ایضاً، ص ۷۸- ۲۸۷- ایضاً، ص ۸۸- ۲۸۸- ایضاً، ص ۱۱۹-  
 ۲۸۹- ایضاً، ص ۱۲۹- ۲۹۰- ایضاً، ص ۱۳۱- ۲۹۱- ایضاً، ص ۱۳۰- ۲۹۲- ایضاً، ص ۱۵۰-  
 ۲۹۳- ایضاً، ص ۱۶۰- ۲۹۴- ایضاً، ص ۱۷۵- ۲۹۵- ایضاً، ص ۱۳۳-  
 ۲۹۶- عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کا فن، ص ۷۹-  
 ۲۹۷- عبد اللہ، ڈاکٹر: سید، ولی سے اقبال تک، ص ۱۹۷-  
 ۲۹۸- عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب کا فن، ص ۷۳-  
 ۲۹۹- محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، ص ۸۱-  
 ۳۰۰- غالب: دیوان غالب، ص ۴۴- ۳۰۱- ایضاً- ۳۰۲- ایضاً، ص ۱۸۵-  
 ۳۰۳- غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۰۵-  
 ۳۰۴- ہاشمی، حمید اللہ شاہ: فن شعر و شاعری اور روح بلاغت، ص ۱۱۱-  
 ۳۰۵- غالب: دیوان غالب، ص ۹۰- ۳۰۶- ایضاً، ص ۴۳- ۳۰۷- ایضاً، ص ۱-  
 ۳۰۸- ایضاً، ص ۱۵۴- ۳۰۹- ایضاً، ص ۳۰- ۳۱۰- ایضاً، ص ۱۲۸- ۳۱۱- ایضاً، ص ۱۲۹-  
 ۳۱۲- ہاشمی، حمید اللہ شاہ: فن شعر و شاعری اور روح بلاغت، ص ۱۱۸- ۳۱۳- ایضاً، ص ۱۲۰-  
 ۳۱۴- ایضاً، ص ۱۲۱-۱۲۲-  
 ۳۱۵- غالب: دیوان غالب، ص ۱۹- ۳۱۶- ایضاً، ص ۱۷۸- ۳۱۷- ایضاً، ص ۹- ۳۱۸- ایضاً، ص ۵۲-  
 ۳۱۹- ایضاً، ص ۱۷۰- ۳۲۰- ایضاً، ص ۳۲- ۳۲۱- ایضاً، ص ۳۶- ۳۲۲- ایضاً، ص ۳-  
 ۳۲۳- ایضاً، ص ۲۰-  
 ۳۲۴- محمد اسلم ضیا: اقبال کا شعری نظام، ص ۸۵-  
 ۳۲۵- غالب: دیوان غالب، ص ۱۱۵- ۳۲۶- ایضاً، ص ۱۸۸-

- ۳۲۷۔ نجم الغنی، مولوی، رام پوری: بحر الفصاحت، جلد دوم، ص ۱۵۶۔
- ۳۲۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۷۸۔
- ۳۲۹۔ محمد اسلم ضیاء: اقبال کا شعری نظام، ص ۸۵۔
- ۳۳۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۵۔ ۳۳۱۔ ایضاً، ص ۱۳۰۔ ۳۳۲۔ ایضاً، ص ۲۲۔
- ۳۳۳۔ عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، ص ۲۷۰۔
- ۳۳۴۔ عابد علی عابد، سید: اسلوب، ص ۲۲۲۔
- ۳۳۵۔ نجم الغنی، مولوی، رام پوری: بحر الفصاحت، جلد سوم، ص ۱۵-۱۳۔ ۳۳۶۔ ایضاً، ص ۱۵۱۔
- ۳۳۷۔ عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، ص ۲۷۲۔
- ۳۳۸۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: لفظ و معنی، شہر زاد، الہ آباد، بار دوم، ۲۰۰۹ء، ص ۲۵۔
- ۳۳۹۔ عبداللہ، سید: ولی سے اقبال تک، ص ۱۹۶۔
- ۳۴۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۳۔
- ۳۴۱۔ عبدالرحمن، مولوی: مرآۃ الشعر، لاہور، ۱۹۵۰ء، ص ۱۵۔
- ۳۴۲۔ غالب: خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۱۶۳۔
- ۳۴۳۔ محمد شفیق: مضمون، غزلیات غالب تحقیق باعتبار قوانین، مشمولہ تخلیقی ادب، شمارہ ۳، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ص ۳۷۸۔
- ۳۴۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۹۔ ۳۴۵۔ ایضاً، ص ۴۶۔ ۳۴۶۔ ایضاً، ص ۶۹۔ ۳۴۷۔ ایضاً، ص ۴۹۔
- ۳۴۸۔ ایضاً، ص ۸۴۔ ۳۴۹۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۳۵۰۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔ ۳۵۱۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔
- ۳۵۲۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۳۵۳۔ ایضاً، ص ۸۔ ۳۵۴۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔
- ۳۵۵۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعہ غالب، ص ۳۶۹۔
- ۳۵۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۶۸۔ ۳۵۷۔ ایضاً، ص ۹۴۔
- ۳۵۸۔ نجم الغنی، مولوی: بحر الفصاحت، جلد سوم، ص ۹۔
- ۳۵۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۴۔ ۳۶۰۔ ایضاً، ص ۲۴۔
- ۳۶۱۔ نجم الغنی، مولوی: بحر الفصاحت، جلد سوم، ص ۹-۸۔
- ۳۶۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۸۔ ۳۶۳۔ ایضاً، ص ۳۵۔
- ۳۶۴۔ غالب: نثر، حمید، ص ۱۸۷۔
- ۳۶۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۱۱۔
- ۳۶۶۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، ص ۴۱۔
- ۳۶۷۔ حسرت موہانی، مولانا: نکات سخن، حیدر آباد، ص ۱۰۹۔
- ۳۶۸۔ غالب، غالب کے خطوط: مرتبہ خلیق، جلد چہارم، ص ۱۵۳۵۔
- ۳۶۹۔ محمد اسلم ضیاء، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، ص ۱۱۴۔

- ۳۷۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۵۶۔  
 ۳۷۱۔ اشرف رفیع، ڈاکٹر: مقالہ انجم طباطبائی، حیدرآباد، ۱۹۷۳ء، ص ۱۹۷۔  
 ۳۷۲۔ بجنوری، عبدالرحمن، ڈاکٹر: محاسن کلام غالب، مقدمہ تحقیق و تدوین، سید امان الحق، آکسفرڈ یونیورسٹی، اشاعت  
 اؤل ۲۰۱۳ء، ص ۲۔  
 ۳۷۳۔ این میری شمل: مضمون، غالب کی قصاں شاعری، مترجم قاضی افضال حسین، مشمولہ غالب جدید تنقیدی  
 تناظرات، ص ۱۸۹۔

۳۷۴۔

- ۳۷۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۹۔ ۳۷۶۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔ ۳۷۷۔ ایضاً، ص ۱۶۲۔  
 ۳۷۸۔ ایضاً، ص ۵۸۔ ۳۷۹۔ ایضاً، ص ۸۰۔  
 ۳۸۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۔ ۳۸۱۔ ایضاً، ص ۱۱۔ ۳۸۲۔ ایضاً، ص ۳۶۔ ۳۸۳۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔  
 ۳۸۴۔ ایضاً، ص ۱۱۳۔ ۳۸۵۔ ایضاً، ص ۷۱۔ ۳۸۶۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۳۸۷۔ ایضاً، ص ۷۰۔  
 ۳۸۸۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔ ۳۸۹۔ ایضاً، ص ۹۳۔ ۳۹۰۔ ایضاً، ص ۵۸۔ ۳۹۱۔ ایضاً، ص ۶۔  
 ۳۹۲۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۳۹۳۔ ایضاً۔ ۳۹۴۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۳۹۵۔ ایضاً، ص ۳۹۔  
 ۳۹۶۔ ایضاً، ص ۷۸۔ ۳۹۷۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۳۹۸۔ ایضاً، ص ۳۵۔ ۳۹۹۔ ایضاً، ص ۱۲۔  
 ۴۰۰۔ ایضاً، ص ۱۵۔  
 ۴۰۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: غالب۔ شاعرِ امر و زفر، اظہار سنز، لاہور، طبع اؤل ۱۹۷۰ء، ص ۲۶۴۔  
 ۴۰۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۷۔ ۴۰۳۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔ ۴۰۴۔ ایضاً، ص ۲۱۳۔ ۴۰۵۔ ایضاً، ص ۶۷۔  
 ۴۰۶۔ ایضاً، ص ۳۔ ۴۰۷۔ ایضاً، ص ۲۷۔ ۴۰۸۔ ایضاً، ص ۹۴۔ ۴۰۹۔ ایضاً، ص ۱۸۹۔  
 ۴۱۰۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۴۱۱۔ ایضاً، ص ۲۰۳۔ ۴۱۲۔ ایضاً، ص ۹۸۔ ۴۱۳۔ ایضاً، ص ۷۸۔  
 ۴۱۴۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔ ۴۱۵۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔ ۴۱۶۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۴۱۷۔ ایضاً، ص ۱۹۶۔  
 ۴۱۸۔ محمد عرفان: طرز غالب، ص ۱۶۶۔  
 ۴۱۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۶۔ ۴۲۰۔ ایضاً، ص ۱۔ ۴۲۱۔ ایضاً، ص ۱۲۔ ۴۲۲۔ ایضاً، ص ۱۸۔  
 ۴۲۳۔ ایضاً، ص ۵۶۔ ۴۲۴۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۴۲۵۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۴۲۶۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔  
 ۴۲۷۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔ ۴۲۸۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔ ۴۲۹۔ ایضاً، ص ۷۲۔ ۴۳۰۔ ایضاً، ص ۶۱۔  
 ۴۳۱۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۴۳۲۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۴۳۳۔ ایضاً، ص ۱۲۔ ۴۳۴۔ ایضاً، ص ۵۶۔  
 ۴۳۵۔ ایضاً، ص ۲۱۵۔ ۴۳۶۔ ایضاً، ص ۱۱۳۔ ۴۳۷۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۴۳۸۔ ایضاً، ص ۷۲۔  
 ۴۳۹۔ مہر: نوائے مردش، ص ۸۸۔  
 ۴۴۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۔ ۴۴۱۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۴۴۲۔ ایضاً، ص ۷۹۔

- ۴۴۳۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۴۴۴۔ ایضاً، ص ۱۳۔ ۴۴۵۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔
- ۴۴۶۔ این میری شمل: رقصاں شاعری، مشمولہ، تناظرات، ص ۱۷۰۔
- ۴۴۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۰۸۔ ۴۴۸۔ ایضاً، ص ۹۴۔ ۴۴۹۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۴۵۰۔ ایضاً، ص ۴۲۔
- ۴۵۱۔ ایضاً، ص ۴۳۔ ۴۵۲۔ ایضاً، ص ۹۱۔ ۴۵۳۔ ایضاً، ص ۱۔ ۴۵۴۔ ایضاً، ص ۲۸۔
- ۴۵۵۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔ ۴۵۶۔ ایضاً، ص ۵۳۔ ۴۵۷۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۴۵۸۔ ایضاً، ص ۲۴۔
- ۴۵۹۔ ایضاً، ص ۴۷۔ ۴۶۰۔ ایضاً، ص ۱۵۳۔ ۴۶۱۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۴۶۲۔ ایضاً، ص ۸۲۔
- ۴۶۳۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۴۶۴۔ ایضاً، ص ۱۴۹۔ ۴۶۵۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔ ۴۶۶۔ ایضاً، ص ۷۸۔
- ۴۶۷۔ انیس ناگی: غالب۔ ایک شاعر ایک اداکار، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۸۸۔
- ۴۶۸۔ قاسمی، ابوالکلام، ڈاکٹر: شاعری کی تنقید، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ، اشاعت دوم ۲۰۰۸ء، ص ۴۸-۴۷۔
- ۴۶۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۸۲۔ ۴۷۰۔ ایضاً، ص ۲۹۔ ۴۷۱۔ ایضاً، ص ۹۷۔ ۴۷۲۔ ایضاً، ص ۱۷۔
- ۴۷۳۔ ایضاً، ص ۶۔ ۴۷۴۔ ایضاً، ص ۱۶۸۔ ۴۷۵۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔ ۴۷۶۔ ایضاً، ص ۸۸۔
- ۴۷۷۔ مسعود حسین خاں، ڈاکٹر: مطالعہ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے، مشمولہ اردو تنقید، ص ۱۷۶-۱۷۵۔
- ۴۷۸۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مضمون طرز غالب، مشمولہ نئی تنقید، ص ۲۳۳-۲۳۲۔



## جزو د: صرفیات و نحویات کا ام غالب

غالب کو ”جدت طرز ادا کا امام“ تسلیم کیا گیا ہے۔ اسلوبیاتی امتیازات کے حوالے سے ان کی شاعری منفرد ہے۔ انداز بیان کی انفرادیت کے لیے انہوں نے نہ صرف انظریاتی، معیاتی اور موضوعاتی سطح پر اجتہادات سے کام لیا بلکہ ان کی شاعری کا صرّنی و نحوئی ڈھانچہ بھی زبان کے روایتی اصول و قواعد سے ہٹ کر ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ہم غالب کی آواز کو اپنے منفرد خند و خال کے باعث دور ہی سے پہچان لیتے ہیں اور ان کی شاعری کا منفرد لہجہ اپنی شناخت آپ کر دالیتا ہے۔ اردو غزل کی روایت میں غالب کو شمری اسلوب ایک نئی آواز کے مترادف ہے۔ یہ اسلوب نئے لسانی امکانات، و فوڑ معنی کے نئے تجربات، حرف و صوت کے منفرد نظام اور لسانی سطح پر مروجہ صرّنی و نحوئی ساخت سے انحراف کے بہت سے نئے انداز اپنے پہلو میں سمیٹے ہوئے ہے۔

غالب نے اپنے شعری سفر کے لیے جس راستے کا انتخاب کیا اس میں ہر قدم پر ایک نئی منزل کا گمان گزرتا ہے بالخصوص صرّنی و نحوئی اعتبار سے انہوں نے جوئی جہات متعین کیں ان سے اردو غزل ابھی آشنا نہیں ہوئی تھی۔ بقول ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی:

”شاعری میں محاورہ اور روزمرہ کا خیال، زبان کو روایتی سلاست اور روانی کے ساتھ استعمال کرنا اور رائج لسانی ضابطوں کو غایت احتیاط کے ساتھ برتنے کی کوشش کرنا ایک بات ہے اور زبان میں اپنے مخصوص طرز ادا کے ذریعے نئے معنی کا امکان پیدا کرنا اور لہجے کے نشیب و فراز سے مفہیم میں کسی نئی جہت کی گنجائش پیدا کر دینا دوسری... غالب کے شعری لہجے کے تعین میں زبان کی نحوئی ساخت سے انحراف اور حرف و صوت کی ادائیگی کا انفرادی انداز بہت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔“

غالب زبان کے ایک زبردست فن کار تھے۔ انہوں نے صرفیات و نحویات اور قواعد زبان کے سلسلے میں تقلید کے بجائے اجتہاد سے کام لیا ہے۔ یہ اجتہادی کاوشیں اول اول تو نشانہ تنقید بنائی گئیں لیکن غالب کے دفاع میں ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری کی اس رائے نے بہت جلد لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ آپ کی رائے کے مطابق:

”غالب نے بعض اوقات قواعد کے خلاف زبان لکھی ہے... لیکن واقعہ یہ ہے کہ قواعد منطق کا خارجی پہاؤ ہے اور شاعری منطق سے آزاد ہے۔ علم القواعد کا کام تقریر اور تحریر میں صحت پیدا کرنا ہے، کام میں لطافت پیدا کرنا نہیں، اس لیے بعض اوقات شاعر کو اپنے جذبات کے کامل اظہار کے لیے قیود سے آزادی حاصل کرنا ضروری ہے۔ شیکسپیر اور غالب کا کام قواعد زبان کی پابندی نہیں ہے، یہ قواعد زبان کا کام ہے کہ ان کی پابندی کرے یا ان کی خاطر اپنی درسیات میں خاص ضمیمہ جات کا اضافہ کرے۔“



جس طرح عروضی قواعد سے واقفیت کے بغیر ایک شاعر فن شاعری میں اپنا لوہا نہیں منوا سکتا اسی  
 طور قواعد صرف و نحو سے لسانی کی بنیاد پر فصیح و بلیغ پیرائے میں تحریر و تقریر ناممکن ہے۔ لہذا غالب کے  
 کلام میں صرفی و نحوی اجتہادات کا تعین کرنے سے پیشتر صرف و نحو کی حدود اور دائرہ کار متعین  
 کر لینا ضروری ہے۔

صرفیات یا مارفولوجی (Morphology) لسانیات کی ایک اہم شاخ ہے جس میں چھوٹی سے  
 چھوٹی بامعنی لسانی اکائیوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ ان بامعنی اکائیوں کا مطالعہ لفظ کی سطح سے آغاز  
 کیا جاتا ہے۔ مارفیم ایسے چھوٹے چھوٹے لسانی ٹکڑے ہوتے ہیں جو مختصر ہونے کے باوجود بامعنی ہوں۔  
 لفظ سے آگے کی سطح، جس میں جملے اور فقرے بھی شامل ہو جائیں، ان کے لیے نحویا Syntax کی  
 اصطلاح مستعمل ہے۔ ڈاکٹر اقتدار حسین کی رائے میں نحویات دراصل:

”تراکیب کو ترتیب میں رکھنے کے ان اصولوں کا مطالعہ ہے جو تصریفی اور اشتقاقی عمل سے

زیادہ بڑی تراکیب بنانے کے کام آتے ہیں۔“ ۳

گویا قواعد و انشا سے متعلق مباحث کو دو گروہوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

اول: الفاظ کی ہیئت و بناوٹ (صرف)۔

دوم: الفاظ کا دروبست اور جملے کی ترتیب و ترکیب (نحو)۔

علم صرف کو ”صوریات“ بھی کہتے ہیں کیونکہ اس میں الفاظ کی ظاہری صورت سے بحث کی جاتی  
 ہے اور سیاق و سباق کے اعتبار سے لفظوں میں ہونے والی ظاہری تبدیلیوں کو بھی جگہ دی جاتی ہے جس  
 سے زبان کی ارتقائی کیفیت کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری قواعد کی اہمیت باور کراتے  
 ہوئے لکھتے ہیں:

”گرامر کا زبان سے وہی تعلق ہے جو لفظ کا معنی سے ہے۔ لفظ معنی کے ساتھ وجود

میں آیا ہے، گرامر بھی زبان کے ساتھ ساتھ وجود میں آتی ہے۔ لفظ کی زندگی معنی سے ہے، زبان

بھی صرفی و نحوی قواعدوں سے زندہ رہتی ہے۔ زبان کا نحو اور ارتقا گرامر کے اصول و قواعد کے ماتحت

ہوتا ہے۔“ ۴

صحیح لفظی و معنوی کے لیے ماہرین لسانیات جو اصول و قواعد مقرر کرتے ہیں صرف و نحو اس کے  
 دو پہلو ہیں۔ صرفیاتی پہلو قواعد کا وہ حصہ ہے جس میں لفظوں کو پرکھا جاتا ہے یعنی لفظ واحد ہے یا جمع، مذکر  
 ہے یا مؤنث، اسم ہے یا فعل یا حرف، نیز الفاظ کی نوعیت اور ان کے تغیر و تبدل اور مختلف کلمات بنانے  
 کے طریقے بھی زیر غور لائے جاتے ہیں۔

نحویات قواعد زبان کا وہ حصہ ہے جس میں مرکب جملوں اور عبارتوں کے بارے میں تفصیلاً بحث  
 کی جاتی ہے۔ علم نحو کا موضوع کلام ہوتا ہے اور کلام دو یا دو سے زیادہ بامعنی لفظوں کے مجموعے سے

ترکیب پاتا ہے۔ مرکب تمام، مرکب ناقص اور جملے کی اقسام اس کے دائرہ ملامت میں شامل ہیں۔ ہر زبان کا صرفی و نحوی ڈھانچا انفرادی خصائص کا حامل ہوتا ہے۔ مثلاً اردو زبان آونے کے نالے اردو زبان نے اصول و ضوابط کے ذیل میں عربی، فارسی، ہندی اور سنسکرت وغیرہ سے استفادہ ضرور کیا لیکن اپنی سائت اور مزاج کے مطابق صرف انہی لسانی قواعد کو اپنے دائن میں بکا۔ دی جو اس کے حسبِ حال تھے۔ ڈاکٹر عبدالحق کے خیال میں کسی زبان کے قواعد کو جبراً دوسری زبان پر اکوٹیں کیا جاسکتا۔ چنانچہ وہ فرماتے ہیں:

”کسی زبان کے قواعد لکھتے وقت اس کی خصوصیات کو کبھی نظر انداز نہ کیا جائے اور محض کسی زبان کی تقلید میں اس پر زبردستی قواعد اور اصول کے نام سے ایسا جوہر نہ ڈال دیا جائے جس کی وہ متحمل نہ ہو سکے۔۔۔۔۔“ ۵

صرف ونحو کے سرسری تعارف کے بعد جب ہم کلامِ غالب پر توجہ کرتے ہیں تو یہاں ہمیں زبان دانی اور زبان سازی کے نئے نئے کرشمے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ غالب فارسی شعرا کے فکر و فن کے سدا معترف رہے اور فارسی شعرا بالخصوص بیدل کی نازک خیالی اور دقتِ زبان نے انہیں ابتدا ہی سے مسحور رکھا۔ فارسی زبان پر انہیں اہلِ زبان کی طرح قدرت و دسترس حاصل رہی۔ نیز عربی زبان سے بھی ناواقف محض نہیں تھے بلکہ عربی قواعدِ زبان کا اچھا خاصا ذوق رکھتے تھے۔ غالب نے ان دونوں بڑی زبانوں کی آمیزش سے ”ریختہ“ کی عمارت کو استحکام بخشا اور قواعدِ زبان کے معاملے میں بھی صرفی و نحوی تجربات سے اس زبان کا دامن مالا مال کر دیا۔

صرفی و نحوی اعتبار سے دیکھا جائے تو غالب روایت سے ہٹ کر کبھی اپنے لہجے کی تبدیلی سے، کبھی الفاظ کے زیروبم سے، کبھی سابقے اور لاحقے کے حسن استعمال سے، کبھی نئے مرکبات سے، کبھی املائی جذبتیں بروئے کار لا کر، کبھی حروف کی کمی بیشی سے، کبھی مفرد الفاظ کی معنی خیزی سے، کبھی متضاد و مترادف تراکیب کی ندرت سے نہ صرف اردو زبان کا لسانی مرتبہ بلند کر دیتے ہیں بلکہ شارحین کے لیے ہر شعر کو گنجینہ معنی کا ایک طلسم بھی بنا دیتے ہیں۔ کلامِ غالب کے صرفی و نحوی خصائص کو ہم اس صورت میں بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں جب ہمیں معلوم ہو کہ عہدِ غالب سے پہلے اردو زبان صرفی و نحوی اعتبار سے ارتقا کی کون سی منزلیں طے کر چکی تھی، اصلاحِ زبان کا عمل کن مراحل سے گزر چکا تھا اور اس ارتقائی صورت حال کے تناظر میں غالب نے مرحلہ وار اس روایت میں کون سی تبدیلیاں اور جدتیں متعارف کروائیں۔

عہدِ غالب کا صرفیاتی و نحویاتی پس منظر:

ہر عہد کا ادبی و لسانی تناظر تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ وہی زبانیں زندہ رہتی ہیں جو عصری تقاضوں کے تحت اپنے لسانی ڈھانچے میں مناسب تبدیلیوں سے دوچار رہیں۔ انہی لسانی تغیرات کے نتیجے میں ایک

عہد کی لسانی روایات، الفاظ و محاورات اور قواعد و املا کے معیار بدلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ مثلاً دکنی دور کے ادب و شعریات بالخصوص ولی دکنی کی غزل میں ہندی و مقامی بولیوں کا واضح اثر موجود ہے۔ جب دربار داری سے وابستہ روایات نے فروغ پایا تو فارسی و عربی سے استفادے کا رجحان فروغ پانے لگا۔ جب زبان کا سانچا تیار ہو گیا تو نامانوس اور غیر فصیح الفاظ کو ترک کرنے کا عمل شروع ہوا۔ اصلاح زبان کے اس عمل میں قواعد زبان اور رموز املا میں بھی واضح تبدیلیاں عمل میں لائی گئیں۔ خان آرزو جو ایک منجھا ہوا لسانی شعور رکھتے تھے، انھوں نے اردو زبان کے مزاج اور دیگر لسانی باریکیوں پر نگاہ رکھتے ہوئے اردو زبان میں اہم اصلاحیں کیں اور رفتہ رفتہ غزل کا دکنی اسلوب فارسی انداز نستعلیق میں ڈھلتا نظر آنے لگا۔ محمد حسین آزاد ”آب حیات“ تیسرا دور کی تمہید میں لکھتے ہیں:

”ہمارے زبان دانوں کا قول ہے کہ ساٹھ برس کے بعد ہر زبان میں واضح فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ طبقہ سوم کے اشخاص جو حقیقت میں اردو کے معمار ہیں، انھوں نے بہت سے الفاظ پرانے سمجھ کر چھوڑ دیے اور بہت سی فارسی کی ترکیبیں جو مضر کی ڈلیوں کی طرح دودھ کے ساتھ منہ میں آتی تھیں، انھیں گھلایا، پھر بھی بہ نسبت حال کے بہت سی باتیں ان کے کلام میں ایسی تھیں جو اب متروک ہیں۔“

میر و سودا کے دور میں ہندی الفاظ پر فارسی الفاظ کو ترجیح دی جانے لگی اور زبان میں فصاحت و بلاغت کے معیارات فارسی زبان سے مستعار لیے جانے لگے۔ بقول آزاد:

”زبان اردو ابتدا میں کچا سونا تھی۔ ان بزرگوں نے اسے کدورتوں سے پاک صاف کیا اور ایسا بنادیا جس سے ہزاروں ضروری کام اور آرائشوں کے سامان، حسینوں کے زیور بلکہ بادشاہوں کے تاج و افسر تیار ہوتے ہیں۔“

اصلاح زبان کا عمل عہد بہ عہد طول پکڑتا گیا۔ مظہر جان جاناں سے لے کر شاہ حاتم تک اور آگے چل کر آتش و ناسخ کے دور میں لسانی اصلاحات کی فہرست طویل تر ہوتی چلی گئی۔ بالخصوص امام بخش ناسخ نے زبان کی صفائی، روزمرہ و محاورہ کی درستی، تذکیر و تانیث، واحد جمع، متردکات اور صرف و نحو کی روایات کو بنانے اور سنوارنے میں کلیدی کردار ادا کیا۔ صرفی و نحو قواعد عربی اور فارسی جیسی منجھی ہوئی زبانوں سے مستعار لیے جانے لگے۔ فصاحت اور بلاغت کا معیار قائم کرنے کے لیے نئے الفاظ و تراکیب تراشی جانے لگیں۔ نئی تشبیہیں، نئے استعارے، نئے مرادفات، سابقہ لاحقے وضع کیے جانے لگے۔ غالب اور مومن کا دور اس حوالے سے بے حد اہم ہے کہ ان شعرا نے اپنی قوت متخیلہ اور لسانی مہارت سے کام لے کر نئی تراکیب اختراع کیں، قدیم الفاظ سے نئے تلازمات اور نئے معنی پیدا کیے کیونکہ غالب کا زمانہ تبدیلی و اجتہاد کا متقاضی تھا۔ غالب کی فنی جمالیات اس تبدیلی میں برابر کی شریک نظر آتی ہے۔ غالب کے شعری تجربات کی تجریدیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے شکیل الرحمن رقم طراز ہیں:

”غالب کی علامتیں اور ان کے پیکر جتنے بھی جانے پہچانے ہوں، ہمیں اپنے اندر آنے سے روکتے ہیں۔ ان کا لمس خوابوں کو جنم دیتا ہے، باطنی تجربوں کو بیدار اور متحرک کرتا ہے اور تلازموں کا ایک سلسلہ قائم کر دیتا ہے... شعری تجربوں میں ان کے پیکر اکثر خوابوں کے پیکر لگتے ہیں... کبھی تجربوں کی غیر واضح فضا میں مبہم بن جاتے ہیں، کبھی معنہ، عقدہ اور کبھی قد آور پیکر کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں، لیکن ہر صورت ان کی حرکت، حرارت، وسعت، بلندی، گہرائی، تابناکی، توانائی، پہلوداری اور رنگینی کا کوئی نہ کوئی رخ نظر آ ہی جاتا ہے۔“ ۵

غالب کی غزل مغلیہ عہد کی تہذیب و ثقافت کے اختتامی نقش کی حیثیت رکھتی ہے... مغلوں کا زوال صرف سیاسی زوال ہی نہیں تھا... مغلوں کے ملکی زوال کے باعث فارسی بھی تیزی سے لسانی زوال کی طرف بڑھ رہی تھی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے غلبے نے واضح کر دیا تھا کہ فارسی کے دن پورے ہونے والے ہیں۔ ۶

لسانی تبدیلی کی اس ہوا کو غالب نہ صرف محسوس کر رہے تھے بلکہ عملاً اس تبدیلی میں شریک تھے۔ نسخہ حمیدیہ اور دورِ اوّل کی شاعری کا موازنہ دورِ آخر کے کلام یا خطوط میں زبان و بیان کی سادگی سے کیا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ فارسیت کا رنگ پھیکا اور ریختہ کا رنگ تیکھا ہوتا جا رہا ہے۔ گویا فارسی پر ناز کرنے والے غالب اب ریختہ کو رشکِ فارسی بنانے میں شعوری طور پر سرگرم عمل تھے۔ ابتدائی دورِ کلام میں فارسی زبان کے قواعد و مصادر، فارسی کے حروف ربط اور توابع فعل بے تکلف استعمال کر رہے تھے لیکن اب فارسیت کے اس حصار سے نکل کر سادہ گوئی ان کی ترجیحات میں شامل تھی، تاہم لسانی معیار کی اس تبدیلی کے باوصف غالب عمومیت اور ذوق کی سادہ گوئی سے گریزاں رہے بلکہ فکر و خیال کی ندرت اور انداز بیان کی جدت نے انھیں اپنے عہد کے تمام شعرا سے ممتاز رکھا۔

صرنی و نحوی سطح پر دیکھا جائے تو زبان کے اصول و قواعد بڑی حد تک میر و سودا کے دور تک متعین ہو چکے تھے۔ اور صرنی و نحوی قواعد اسی وقت بنتے ہیں جب زبان کو تخلیقی سطح پر اعتبار حاصل ہو جائے اور اس وقت بھی اہل زبان ان کی تدوین کی طرف متوجہ نہیں ہوتے بلکہ ان کی زبان اور محاورے کی سند پر ان اصول و قواعد کی تدوین ہوتی ہے۔ انیسویں صدی سے پہلے کی صرنی و نحوی خصوصیات، جن پر انیسویں صدی میں بھی توجہ دی گئی مختصر یہ ہیں:

۱۔ مصادر کی قدیم شکل مثلاً آؤنا، آؤنو، آؤنو، آؤنو، آؤنا، آؤنا میں آخر الذکر ”آؤنا“ کے علاوہ باقی تمام صورتیں اسی ترتیب کے ساتھ دورِ قدیم سے اٹھارویں صدی کے نصفِ آخر تک ملتی ہیں۔ ان میں سے بعض علاقوں سے بھی مخصوص ہیں۔ مثلاً آؤنو، آؤنو دکنی محاورے کے خلاف ہیں لیکن ”آؤنا“ اور ”آؤنا“ دکنی میں بھی ہیں اور شمالی ہند میں بھی۔

۲۔ افعال کی گردان میں بھی یہی صورت ہے۔ مثلاً آؤنا سے آیا اور آیا۔ اول الذکر قدیم تر ہے، آخر

الذکر نسبتاً جدید۔ اس میں تشدید اور بلا تشدید دونوں صورتیں ملتی ہیں۔ مثلاً رکھیا، رکھا، رکھا وغیرہ۔  
 ۳۔ جمع کی علامت اسم کی مختلف حالتوں میں ایک ہی طرح ہے۔ یہ خیال درست ہے کہ یہ خصوصیت صرف دکنی اردو کی ہے۔ مثلاً ”عورتوں آئیاں بجائے“ ”عورتیں آئیں“، ”عورتاں کوں فرمایا“ بجائے عورتوں سے فرمایا۔

۴۔ حروف کی شکلیں بھی اردوئے قدیم میں کئی ہیں۔ مثلاً سین، سوں، ستے، سیتی، سیٹے، سیتی (سے)، کوں، کو، میں، منے، ماں، منہ، میں، اسی طرح کہاں کی بجائے کاں، جہاں کی جگہ جاں وغیرہ۔

۵۔ جمع کے استعمال میں اسم کے ساتھ صفت اور فعل دونوں کو خواہ مذکر ہو یا مؤنث جمع لانا مثلاً اچھے مرداں، اچھیاں عورتاں، اچھے مرداں آتے تھے، اچھیاں عورتاں آتیاں تھیاں (تھیں)۔

۶۔ ریختہ کے شعرا اور مصنفین عام طور پر فارسی کے فعل و حرف بلا تکلف استعمال کرتے تھے۔ بعد میں حاتم اور میر نے اسے فنیج بتایا ہے لیکن ان کے معاصرین کے یہاں اس کی مثالیں بکثرت ہیں۔ شاہ حاتم اس سلسلے میں آبرو کا یہ قول نقل کرتے ہیں:

وقت جن کا ریختے کی شاعری میں صرف ہے  
 ان سے کہتا ہوں کہ بوجھو حرف میرا ژرف ہے  
 جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف  
 لغو ہیں گے فعل اس کے ریختے میں حرف ہے

۷۔ ساکن کو متحرک اور متحرک کو ساکن کرنے کی مثالیں اردوئے قدیم میں بکثرت ملتی ہیں... آہستہ آہستہ اس باب میں احتیاط شروع ہوتی ہے۔ مثلاً

شمالی ہند میں دیوان دلی کی آمد سے پہلے اردو نظم و نثر کی حیثیت فارسی کے مقابلے میں تفریحی اور ثانوی تھی۔ اس دور کے شعرائے اکابر اصلاً فارسی کے صاحب کمال ہیں۔ سودا نے اس کے خلاف توازن پیدا کرنے کی کوشش کی اور نئے دور کے شعرا نے ہندی عناصر کو کم کر کے عربی و فارسی کی آمیزش شروع کر دی... شاہ حاتم نے اس لسانی تحریک میں شعوری طور پر حصہ لیا اور ہندی (بھاکا) الفاظ کی جگہ عربی و فارسی کے عام فہم الفاظ استعمال کرنے کی روش کو تقویت پہنچائی۔ ۱۱

میر تقی میر نے ”نکات الشعرا“ کے آخر میں ریختہ کی مختلف اقسام کے باب میں ایک مختصر عبارت فارسی میں لکھی ہے۔ اس میں بھی انھوں نے ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف کا استعمال فنیج بتایا ہے لیکن ان کے دور کے اکثر شعرا کے ہاں ایسی مثالیں بکثرت ملتی ہیں؛ مثلاً تجھ دن، بجائے تمھارے بغیر، تیں بجائے کوا کیوں بجائے ایک، انھوں کا بجائے ان کا، سو بجائے وہ، کسو بجائے کسی، جنھوں بجائے جن یا جنھیں، سمھوں بجائے سب۔ البتہ جو خاص بات اس تحریک میں محسوس ہوتی ہے وہ جعلی مصدر ہیں جو عربی فارسی الفاظ کی بنیاد پر بنائے گئے ہیں... خود میر کے یہاں حسب ذیل مثالیں موجود ہیں: آزمانا،

ہنسی، ہنسوننا، خراونا، شرمانا، فرمانا، قبولنا، گرمانا، گزرنا، گزارنا، بدلنا، نوازنا وغیرہ۔ ۱۲

فارسی کے اسمائے مفعول کو اردو میں بلا تصرف و ترجمہ شامل کر لیا اور یہ صورت مرکبات تک محدود نہیں بلکہ بطور مفرد بھی استعمال ہوئی۔ مثلاً خوابیدہ، کاہیدہ، دریدہ، ہالیدہ، افسیدہ، زائیدہ، خراشیدہ، شوریدہ وغیرہ۔

اسم مفعول کی طرح فارسی کے بعض اسم فاعل بھی اسی دور میں بحکمہ فارسی سے لیے گئے۔ مثلاً گویندہ، کشندہ، پرندہ، نگران، روان، دواں، کشاں وغیرہ۔ رفتہ رفتہ عربی و فارسی کے مرکبات کا استعمال بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ تذکیر و تانیث کے اصول و ضوابط پر تفصیلی مباحث کا آغاز ہوا۔ انشانے ”دریائے لطافت“ میں مونث مذکر کی اقسام اور قواعد پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ ”دریائے لطافت“ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انیسویں صدی کے آغاز میں اردو کے محاورہ اور صحت کا بھی ایک معیار مقرر ہو گیا تھا۔ نیز دہلی کی زبان اور محاورے کو معیاری اور مستند سمجھا جا رہا تھا۔ ۱۳

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی اس دور کی لسانی خصوصیات کو درج ذیل نکات کی صورت میں ترتیب دیتے ہیں:

۱۔ ترکیب اضافی میں مضاف اور مضاف الیہ کے درمیان سے حرف اضافت کا اکثر حذف کرنا؛ مثلاً انھیں ہے بندگی خواہش یعنی بندگی کی خواہش۔

۲۔ ترکیب اضافی میں اگر ایک لفظ ہندی کا ہو تو بھی اضافت فارسی کو جائز سمجھتے تھے۔ مثلاً بیڑہ پان۔

۳۔ ترکیب عطفی میں اگر دو لفظوں کے درمیان حرف عطف ”اور“ ہندی ہوتا تو بھی مرکب عطفی میں فارسی اضافت کو جائز سمجھا جاتا، مثلاً جائے بود اور باش۔

۴۔ اکثر الفاظ جو غلط العام تھے، خاص طور پر عربی فارسی الفاظ، ان کو جائز قرار دیا گیا تھا۔

۵۔ حرف رابطہ اکثر چھوڑ دیتے تھے۔

۶۔ ہندی اور فارسی دونوں کے الفاظ کو بعض اوقات تخفیف سے باندھتے تھے۔

۷۔ بعض الفاظ میں حروف کو بڑھا دیتے تھے... مثلاً افغان بجائے فغان وغیرہ۔

۸۔ ساکن کو متحرک اور متحرک کو ساکن کرنے میں قباحت نہیں سمجھی جاتی تھی۔

۹۔ لغات کی سختی سے پابندی نہیں کی جاتی تھی۔

۱۰۔ اگرچہ زبان کے قواعد اور اصول تشکیل پا چکے تھے لیکن ان کی پوری طرح پابندی نہیں کرتے تھے

اور جن الفاظ کو متروک قرار دیا جاتا تھا اکثر ضرورت کے لیے ان کو بھی استعمال کر لیتے تھے۔ ۱۴

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ زبان ریختہ کی صورت پذیری اور صفائی کا عمل جاری و ساری تھا۔ ہندی اور مقامی الفاظ ترک کر کے فارسی و عربی الفاظ کے استعمال پر زور دیا جا رہا تھا۔ تمام الفاظ کی جنس کے قواعد ترتیب دیے جا رہے تھے۔ روزمرہ و محاورہ کی چستی اور درستی کا عمل جاری و ساری تھا اور صرف و نحو کی درستگی اور پابندی سے زبان کو بنایا سنوارا جا رہا تھا۔ مرزا غالب نے اردو زبان کی اسی صر



ونحوی روایت کی بنیاد پر اپنی ریختہ گوئی کی عمارت استوار کی اور اپنی جدت طبع سے اسے ایک نئے موڑ پر لاکھڑا کیا۔

غالب نے اپنے اکثر مکاتیب میں صرفی ونحوی مسائل پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ کہیں لغت و محاورہ اور روزمرہ کی بحث ہے، کہیں لغات و فرہنگ میں موجود اغلاط کی نشان دہی، کہیں تذکیر و تانیث، واحد جمع اور اشتقاقیات کے مباحث ہیں تو کہیں اہل زبان کے کلام سے اسناد پیش کی گئی ہیں۔ زبان اور قواعد زبان سے متعلق ان کے فکر خیز جملے خطوط کی عبارات سے بآسانی اخذ کیے جاسکتے ہیں (صرفی ونحوی مسائل پر مبنی غالب کی آرا ”غالب کا لسانی شعور“ میں پیش کی جا چکی ہیں۔ یہاں ان کا اعادہ غیر ضروری طوالت کا باعث بن سکتا ہے۔) تاہم قواعد زبان سے متعلق غالب کی آرا سے یہ اصول زبان اخذ کیے جاسکتے ہیں کہ غالب کے نزدیک لسانی امور میں ضروری ہے کہ:

- قیاس و تقلید کی بجائے تحقیق سے کام لیا جائے۔

- فارسی قواعد سے متعلق امور میں فارسی اساتذہ کا کلام ہی سند کا درجہ رکھتا ہے۔

- قواعد زبان کے ذیل میں اہل زبان کی رائے فوقیت رکھتی ہے لیکن کبھی کبھار اہل زبان بھی غلطی پر ہو سکتے ہیں چنانچہ ایسی غلطی جو اصول و قواعد کے برخلاف ہو اس کی پیروی جائز نہیں۔

- فرہنگ اور لغات مرتب کرنے والے کے لیے ضروری ہے کہ وہ اہل زبان ہو اور زبان کے تمام نشیب و فراز پر اس کی نظر ہو۔

- اہل زبان کا کام قواعد کا تتبع نہیں بلکہ اصول و قواعد ان کی گفتگو اور کلام کی روشنی میں اخذ کیے جانے چاہئیں۔

غالب نے جب زبان ریختہ میں شعر گوئی کا آغاز کیا تو لسانی امور کے ایک منجھے ہوئے فن کار کی طرح اپنے صرفی ونحوی اجتہادات سے بہت جلد اہل زبان کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ عبدالرحمن بجنوری یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”نون لطیفہ میں موسیقی یا مصوری کی تحصیل کے لیے علم الاصوات اور علم الالوان کا جاننا لازمی ہے لیکن گاہ گاہ ایک ایسا آتش نفس معنی اور مانی قلم مصور پیدا ہوتا ہے جو بلا تعلیم اپنے زمانے کا مجتہد ہوتا ہے۔ بعینہ کبھی کبھار ایک ایسا پیغمبرِ سخن دنیا میں آتا ہے جو نظریات اور قواعد زبان سے آزاد اور صرف روح القدس کا ترجمان ہوتا ہے۔“ ۱۵

غالب تمام عمر عمومیت سے گریزاں رہے۔ وہ اپنی بات ایک نئے ڈھب سے کہنا چاہتے تھے اور شاعری کو ”گنجینہ معنی کا ظلم“ بنانے کے متمنی تھے۔ ان کی شاعری میں خارجی اور داخلی ساختیں بیک وقت باہم مل کر شعر کو تہ دار اور ذومعنی بناتی ہیں۔ اس سلسلے میں وہ تمام شاعرانہ وسائل بروئے کار لاتے ہیں۔ تشبیہ و استعارہ، رمز و کنایہ، ایما و اشارہ، مجاز و حقیقت، تمثیل و علامت کے استعمال سے معنیاں امکانات

کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ اور معنی در معنی کا ایک مربوط نظام سامنے لے آتے ہیں جس کی تفہیم ہر عہد کا قاری اپنی فہم و فراست اور ذہنی پختگی کی بنیاد پر کر سکتا ہے۔

غالب کی غزل کے اسلوب بیانی امتیازات کو مطالعے میں سہولت کی خاطر تو الگ الگ اجزاء میں تقسیم کیا جاسکتا ہے لیکن درحقیقت غالب کا اسلوب بیانی امتیاز و قرینہ صرنی و نحوی، لفظی و معنوی، صوری و صوتی محاسن کا مجموعہ ہے۔ ان کی شاعری سے ابھرنے والا تاثر ان تمام اجزاء کے اشتراک سے ترتیب پاتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ قاری کی نظر کبھی ایک پہاؤ پر جا کر نکلتی ہے تو کبھی دوسرا پہاؤ مرکز نگاہ بنتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کے تصور کو واضح کرتے ہوئے درست فرمایا ہے کہ:

”اسلوب بیانی امتیازات ہرگز serial نہیں ہوتے۔ یہ پرت در پرت بیک وقت وارد ہوتے

ہیں اور اس حد تک باہم دگر مربوط ہوتے ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔“ ۱۶

داخلی ساختیں اس مہارت سے جز و شعر بنتی ہیں اور الفاظ کے در و بست میں ایسی بے ساختگی اور شعریت موجود ہوتی ہے کہ آمد خیال کا ایک دریا اٹھتا چلا آتا ہے۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

”درحقیقت جو چیز عام زبان کو شعری زبان بناتی ہے وہ داخلی ساختوں کا وہ تغاغل ہے جس

کے ذریعے ایک محدود تجربہ کسی لامحدود صداقت کا خزینہ دار بن جاتا ہے۔“ ۱۷

شاعر تمثیلی پیرایہ اختیار کر کے یا استفہامیہ انداز میں یا استعارہ و کنایہ سے ایک فرسودہ مضمون کو بھی تازگی عطا کر دیتا ہے۔ معنویت اور پہلو داری کے ساتھ ساتھ شعر کے ساختیاتی اور جمالیاتی پہلوؤں کو بھی جلا بخشتا ہے اور ایک سادہ اور عام سی بات نہ صرف خاص ہو جاتی ہے بلکہ معنوی تہ داری کی بدولت دل کی گہرائیوں میں اترتی چلی جاتی ہے جسے غالب ہی کے الفاظ میں یوں بیان کر سکتے ہیں:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

شاعری میں یہ قرینہ اُسی وقت پیدا ہوتا ہے جب عام بول چال کی زبان شعری زبان میں تقلیب ہو جائے۔ غالب کی زبان ڈیڑھ سو سال سے زائد عرصہ گزر جانے کے باوجود فرسودہ نظر نہیں آتی کیونکہ وہ ان کے عہد کے لوگوں کے لیے نامانوس اور عہد حاضر کے ذہن سے قریب تر ہے۔

صرفیاتِ کلام غالب:

شاعری ایک فن ہے۔ یوں تو علم عروض اور قواعدِ زبان کی تعلیم کے بغیر بھی شعر کہے جاسکتے ہیں لیکن قواعدِ زبان اور صرف و نحو سے واقفیت کی بنیاد پر اور زبان و بیان کے فنی رموز سے آگہی سے کلام میں معنوی تہ داری اور ابلاغ کی خوبی جنم لیتی ہے۔ غالب شاعرانہ فطرت رکھنے کے باوجود علومِ زبان دانی اور قواعد و انشا کی کتب کے گہرے مطالعے کا شوق رکھتے تھے اور لسانی مسائل کو جاننے کے لیے لغات، اہل زبان کے کلام سے سند و شواہد اخذ کرتے اور زبان کے تہذیبی استعمال کو فوقیت دیتے تھے۔ یہی وجہ

ہے کہ خود غالب نے اپنی غزل کی اسلوبیات میں ہر لفظ کو معنی کثیر کا امانت دار بنایا۔ ہر لفظ پر معنی ہونے کے باوجود شعر کی صناعتانہ خوبیوں کو تلف نہیں کرتا بلکہ بیان کی عمدگی سے معانی کے ابلاغ کو تقویت ہی ملی ہے۔ وہ ایک عمدہ شعر میں جمالیاتی اوصاف کو ملحوظ دیکھنا چاہتے تھے۔ اپنے کئی مکاتیب میں لسانی امور کی جانب اشارے بھی کیے ہیں مثلاً حاتم علی بیگ مہر کے نام ایک خط میں ان کے قصیدے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”زبان پاکیزہ، مضامین اچھوتے، معانی نازک، مطالب کا بیان دل نشیں۔۔۔“ ۱۸

محمد زکریا خان دہلوی کی مثنوی کی تعریف میں لکھتے ہیں:

”اردو فصیح، عبارت سلیس، الفاظ نہایت سنجیدہ و متین، حرف حرف شستہ و رفته۔ جو خوبیاں نظم

میں چاہئیں وہ سب موجود۔۔۔“ ۱۹

عبدالغفور نساخ کی شاعری کو درج ذیل الفاظ میں سراہتے ہیں:

”الفاظ متین، معنی بلند، مضمون عمدہ، بندش دلپسند۔۔۔ تم دانائے رموز اردو زبان ہو، سرمایہ نازش

قلمرو ہندوستان ہو۔“ ۲۰

غالب کی نظر شعر کی خارجی اور داخلی ساخت دونوں پر تھی۔ نثر حمید یہ کے ایک شعر میں انشا کو معنی اور املا کو صورتِ موزوں سے تعبیر کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

نہ انشا معنی مضمون، نہ املا صورتِ موزوں

عنایت نامہ ہائے اہل دنیا، ہرزہ عنوان ہیں ۲۱

یعنی معنی مضمون کے بغیر انشا اور صورتِ موزوں کے بغیر کلام ناقص رہتا ہے۔ قواعد کی پابندی اور معنوی تہ داری کلام میں آفاقی انداز پیدا کرتے ہیں کیونکہ ہر لفظ زبان کی تشکیل میں اساسی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔

مفرد الفاظ کی جدت:

قواعدِ زبان کے دو حصوں یعنی علم صرف (Morphology) اور علم نحو (syntax) میں علم صرف کو اولیت حاصل ہے۔ اس حصہ قواعد میں زبان کا مطالعہ مفرد الفاظ کی ساخت اور ہیئتِ سطح پر کیا جاتا ہے۔ غالب کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے دنیائے غزل میں صرفی سطح پر نئے نئے تجربات کیے۔ صرفیاتِ غزل کی جدت طرازی نے ان کی شاعری کے ہر لفظ کو گنجینہ معنی کا طلسم بنادیا۔ مفرد الفاظ کی جدتوں کے حوالے سے کلام غالب کے چند پہلوؤں یعنی معنیات کے ذیلی ابواب میں پیش کیے جا چکے ہیں۔ مثلاً تشبیہ، استعارہ، رمز، کنایہ، تلمیح، مترادف و متضاد، سائبے لاحقے وغیرہ لیکن صرفیاتِ غالب کی جدت صرف انھی پہلوؤں تک محدود نہیں بلکہ اسم، فعل اور حرف کی مختلف اقسام سے متعلق اجتہادات، مشتقات، مرکبات، الفاظ صفت، ضائر، مصادر، استفساری و استفہامی الفاظ، حرف ہمزہ سے بننے والے مرکبات، یونہی،

جوئی، نے، کو، میں، سے، پر، تک وغیرہ کا استعمال غیر روایتی ہے۔ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کلامِ غالب کی صریحات کے چند پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

”وہ کبھی ایک مصدر سے ایک ہی شعر میں کئی مشتقات نکالتے ہیں اور ہر لفظ اپنی جگہ انفرادی رول ادا کرتا ہے۔ وہ کبھی مفرد الفاظ کو مختلف تراکیب کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور کبھی لفظ کو مبادل یا شے کا متبادل بنا کر پیش کرتے ہیں۔۔۔۔۔“ ۲۲

لسانی ترقی کے اعتبار سے غالب کی شاعری کا دوسرا دور نہایت اہم ہے۔ دورِ اوّل کی شاعری نہ صرف یہ کہ فارسی زدہ ہے بلکہ اضافتوں کی بھرمار اور تراکیب کے ابہام نے معنوی اشکال کی صورت بھی پیدا کر دی ہے جبکہ تیسرے دور کی شاعری خیال آفرینی اور سہل مُقتنع کا عمدہ نمونہ ہے۔ غالب نہ صرف حروف کے استعمال سے معنی میں نیرنگی پیدا کرنے پر قادر تھے بلکہ مفرد الفاظ کے فن کارانہ استعمال پر بھی دسترس رکھتے تھے۔ ایک باصلاحیت فن کار ہی مفرد الفاظ سے وارداتِ قلبی کے اعتبار کا قرینہ جانتا ہے، بقول سید عابد علی عابد:

”جذباتِ انسانی کو نازک خیالی کارنگ دے کر لفظی لباس پہنانے کا نام شاعری ہے اور اس کے لیے مجموعہ الفاظ ضروری نہیں۔ ایک مفرد لفظ بھی ہمارے جذبات کو نازک خیالی کے رنگ میں دکھانے کے لیے کافی ہو سکتا ہے۔۔۔ شاعری کی جادو نگار دیوی ایک لفظ یا کسی شاعر کے بڑے ضخیم دیوان میں جادو کا اثر ڈال سکتی ہے۔“ ۲۳

اردو شاعری کی روایت میں غالب ایک ایسا شاعر ہے جس نے زبان کے دامن کو وسیع کرنے کے لیے زیادہ سے زیادہ مرکبات بنائے، الفاظ کی معنویت کے نئے پہلو دریافت کیے لیکن مفرد الفاظ کی جدت کے حوالے سے بھی کلامِ غالب اپنی نظیر آپ ہے۔ خان اصغر حسین نظیر لدھیانوی غالب کی زبان دانی کے حوالے سے لکھتے ہیں:

”زبان کے اسالیب پوری طرح برتنا غالب ہی کا کام تھا۔ غالب کے کسی شعر کے کسی لفظ کو کسی دوسرے ہم معنی لفظ سے بدلا نہیں جاسکتا یعنی ہر لفظ اپنی جگہ ناگزیر ہے اور محسوس ہوتا ہے مضمون اپنے لیے موزوں قافیہ خود تلاش کر لیتا ہے یعنی مضمون سے قافیہ سو جھتا ہے اور معنی کے اعتبار سے جس لفظ کی ضرورت ہو، وہی منتخب کیا جاتا ہے۔۔۔ غالب کے ہاں ہر لفظ ہر معنی ہے۔ زبان کا صحیح استعمال یہی ہے کہ خیال کے ساتھ پوری طرح مطابقت کرتی ہو بلکہ ہم آہنگ ہو جائے۔ اس لحاظ سے اگر یہ دعویٰ کیا جائے کہ۔۔۔ غالب کی زبان ہم عصر اور آنے والے شعرا کی زبان کی نسبت زیادہ صحیح و بلیغ ہے تو درست ہوگا۔“ ۲۴

غالب کے چند اشعار کی لسانی تحلیل سے ثابت ہو جاتا ہے کہ الفاظ کی معمولی سی تبدیلی بھی شعر کی ہیئت اور معنویت دونوں پر اثر انداز ہوتی ہے۔ مثلاً:

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی  
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی  
بگ رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ  
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی ۲۵

مطلع غزل میں اگر لفظ ”دکھ“ کی جگہ ”غم“ استعمال کیا جائے جو تافیہ کے اعتبار سے بھی درست ہے لیکن جو شدت اور زور لفظ ”دکھ“ میں ہے وہ غم میں نہیں۔ اسی طرح دوسرے شعر میں لفظ ”جنوں“ اور ”خدا“ کی جگہ متبادل ہم معنی الفاظ رکھے جاسکتے ہیں لیکن غالب کو جذبے کی جس ہیجانی کیفیت اور لہجے کی جو تلخی مقصود ہے وہ یقیناً دوسرے الفاظ ادا کرنے سے قاصر رہیں گے۔ غالب کے ہاں روزِ مرہ کا استعمال بھی بڑا پر لطف ہے۔ مثلاً:

بوجھ وہ سر سے گرا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے

کام وہ آن پڑا ہے کہ بنائے نہ بنے ۲۶

اس شعر میں لفظ ”سر“، ”کام“ اور ”آن پڑا“ روزِ مرہ کے طور پر بولے جاتے ہیں لیکن غالب کے شعر میں ڈھل کر یہ بوجھل نظر نہیں آتے بلکہ بے ساختگی کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔

غالب کی مختلف دور کی غزلوں میں فارسی الاصل، ہندی الاصل اور عربی الفاظ کا تناسب مختلف رہا ہے۔ دورِ اوّل میں فارسی الفاظ کا تناسب اردو اور عربی الفاظ کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ مثلاً:

رابطِ یک شیرازہ وحشت ہیں اجزائے بہار

سبزہ بیگانہ، صبا آزرده، گل نا آشنا ۲۷

حیرت ہمہ اسرار پہ مجبورِ خموشی

ہستی نہیں جز بستنِ پیمانِ وفا ۲۸

دوسرے دورِ شاعری میں ہندی الاصل اور عربی فارسی الفاظ کے درمیان عدل برتا گیا ہے۔ ایک

پلڑے میں ہندی الفاظ کو رکھ لیجیے اور دوسرے میں عربی فارسی الفاظ کو، تناسبِ الفاظ قائم رہتا ہے مثلاً:

نیک ہوتی مری حالت تو نہ دیتا تکلیف

جمع ہوتی مری خاطر تو نہ کرتا تعجیل

قبلہ کون و مکاں! خستہ نوازی میں یہ دیر؟

کعبہ امن و اماں! عقدہ کشائی میں یہ ڈھیل؟ ۲۹

کلکتے کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں!

اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے



وہ سبزہ زار ہائے مطرا کہ ہے غضب  
وہ نازنین بتانِ خود آرا کہ ہائے  
یہ فتنہ آدی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے  
ہوئے تم دوست جس کے اس کا دشمن آسمان کیوں ہو  
نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب  
ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہوا

دوسرے دور کی شاعری میں توالی اضافات ہیں اور دوسری طرف زبان اور محاورے کے پہلو اور دونوں کے درمیان آہنگ قائم کیا گیا ہے، یعنی اس سے قطع نظر کہ کسی لفظ کی اصل کیا ہے ہر لفظ کو اس اصول کے تحت برتا گیا ہے کہ خیال کو اپنے اظہار کے لیے کس لفظ کی ضرورت ہے جس کے بغیر خیال اور اظہار میں مکمل مطابقت نہیں ہو سکتی۔ ۲۲

غالب منفرد الفاظ کو روایت سے ہٹ کر عصری تقاضوں کی بنیاد پر نئی معنویت دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر فارسی زبان کا لفظ ”زلف“ ہے۔ روایتی شعرا نے اس لفظ کو محبوب کے کاکل، گیسو اور کانوں کے قریب لٹکتی ہوئی لٹوں سے تعبیر کیا ہے۔ کہیں کہیں اس کو بمعنی دام، پھندہ اور جال بھی باندھا گیا ہے لیکن غالب کے ہاں اس لفظ کے قدیم و جدید کئی منفرد مفہوم تراشے گئے ہیں۔ مثلاً: نقاب اور پردے کے معنوں میں:

منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں  
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا ۲۳

بمعنی گرفتاری اور قید:

خانہ زاد زلف ہیں، زنجیر سے بھاگیں گے کیوں  
ہیں گرفتار وفا، زنداں سے گھبرائیں گے کیا ۲۴

منزل مقصود تک رسائی:

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک  
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک ۲۵

زلف بمعنی وجہ قرار اور نظر التفات:

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں  
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں ۲۶

شبِ فراق کی سیاہی اور سانپ کی سی درازی:



کٹے تو شب کہیں کاٹے تو سانپ کہلاوے  
کوئی بتاؤ کہ وہ زلفِ خم بہ خم کیا ہے ۳۷

اندھیرے کاراج ہونا:

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر  
زلف کی پھر سرشتہ داری ہے ۳۸  
محبوب کی زلفِ دراز اور مشک بار زلفیں:

یاں تلک میری گرفتاری سے وہ خوش ہے کہ نہیں  
زلف گر بن جاؤں تو شانے میں الجھا دے مجھے ۳۹  
جس جا نسیم شانہ کش زلفِ یار ہے  
نافہ دماغ آہوئے دشتِ تار ہے ۴۰

غالب نے غزل کے روایتی علائم و رموز کو جدت اور روایت سے ہم آہنگ کر کے نئے معنوی امکانات متعارف کروائے ہیں۔ چند مفرد الفاظ اور علامات کا استعمال دیکھیے: ”آنکھ“ آلہ بصارت ہے۔ شاعری میں اس لفظ کو بہت استعمال کیا گیا ہے لیکن غالب نے یہاں بھی جدت سے کام لیتے ہوئے اس لفظ سے نئے معنی کشید کیے ہیں۔ مثلاً آنکھ بمعنی آگہی اور حقیقت سے پردہ اٹھنا:

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ  
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا ۴۱  
”آنکھیں دکھانا“ بطور محاورہ یعنی نفرت اور غضب کا اظہار:

منہ نہ دکھلاوے، نہ دکھلا، پر بہ اندازِ عتاب  
کھول کر پردہ ذرا آنکھیں ہی دکھلا دے مجھے ۴۲

غالب دوسری زبانوں کے الفاظ اور اصوات کو اردو زبان کے مزاج سے ہم آہنگ کر کے ان کو زبان کا حصہ بنادیتے ہیں مثلاً:

اسامی: یہ لفظ اردو میں واحد استعمال ہوتا ہے اور گاہگ و خریدار، جس سے سودا طے ہونا ہو، جسے ادھار دیا ہوا ہو وغیرہ معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ اس کی جمع ’اسامیاں‘ مستعمل ہے۔ غالب نے اردو روایت کے مطابق اس لفظ کو بطور واحد ہی استعمال کیا ہے اور معنی بھی اردو روایت کے مطابق اخذ کیے ہیں:

حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ، اے آرزو خرامی  
دل جوشِ گریہ میں ہے ڈلی ہوئی اسامی ۴۳

احوال: حال کی جمع ہے۔ غالب نے اردو زبان کے داخلی مزاج کو مد نظر رکھتے ہوئے اس لفظ کو بطور واحد استعمال کیا ہے:

غالب ترا احوال سنا دیں گے ہم ان کو  
 وہ سن کے بلا لیں، یہ اجارا نہیں کرتے ۴۴  
 ریختہ: فارسی زبان میں گری ہوئی اور بکھری ہوئی چیز کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اردو میں اس  
 کے معنی کچا مسالہ اور ریت، مٹی وغیرہ سے بھرنا ہے۔ اردو زبان کو بھی ”ریختہ“ کا نام دیا گیا ہے۔ غالب  
 بھی اس لفظ کو انہی معنوں میں برتتے ہیں:

جو یہ کہے کہ ریختہ کیوں کر ہو رشکِ فارسی  
 گفتہ غالب ایک بار پڑھ کر اسے سنا کہ یوں ۴۵  
 شادی: فارسی زبان کا لفظ ہے اور اس کے معنی خوشی اور شادمانی کے ہیں۔ اردو میں یہ لفظ شادی بیاہ کی  
 تقریبات کے اظہار کے لیے برتنا جاتا ہے۔ غالب کے ہاں اس لفظ کا استعمال دیکھیے:  
 ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق  
 نوحہ غم ہی سہی، نغمہ شادی نہ سہی ۴۶  
 صاحب: عربی زبان میں اس لفظ کا استعمال مالک، آقا اور صاحب اختیار شخص کے لیے ہوتا ہے لیکن  
 غالب نے اس لفظ کو محبوب کی ذات کے لیے استعمال کیا ہے:

آئینہ دیکھ اپنا سامنہ لے کے رہ گئے  
 صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا ۴۷  
 قیامت: عربی زبان کا لفظ ہے اور ہر حال میں قائم ہونے والی مجلس یعنی یومِ حساب کے معنوں میں  
 استعمال ہوتا ہے۔ غالب نے اس لفظ کو اردو میں نئے معنوں سے ہم آہنگ کیا ہے:

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز  
 پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا ۴۸  
 اُس فتنہ خو کے در سے اب اٹھتے نہیں اسد  
 اس میں ہمارے سر پہ قیامت ہی کیوں نہ ہو ۴۹  
 لوح: عربی میں اس لفظ کے معنی تختی کے ہیں، لوح محفوظ وہ تختی ہے جس میں کائنات کی تقدیر پہلے ہی  
 لکھی جا چکی ہے۔ اردو زبان میں یہ لفظ سنگ میل اور قبروں کے کتبوں پر لکھی ہوئی تحریر کے معنوں میں  
 بھی استعمال ہوتا ہے۔ کتاب کا سرورق جس پر کتاب کا نام وغیرہ تحریر ہو، اسے بھی لوح کہتے ہیں۔ غالب  
 لوح محفوظ کے بجائے ”لوحِ جہاں“ کا لفظ استعمال کرتے ہیں:

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے  
 لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرر نہیں ہوں میں ۵۰

اختر: فارسی زبان کا لفظ ہے اور ستارہ و سیارہ کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ غالب نے اس لفظ کو متعدد نئے مفاہیم عطا کیے ہیں:

کیوں اندھیری ہے شبِ غم ہے بلاؤں کا نزول  
آج ادھر ہی کو رہے گا دیدہ اختر کھلا ۵۱

تحریر: عربی زبان کا یہ لفظ لکھاوٹ اور تصنیف و تالیف کے حوالے سے برتا جاتا ہے لیکن غالب مطلعِ سرِ دیوان میں اس لفظ کو مصوری کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں:

نقشِ فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا  
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا ۵۲

زکوٰۃ: یہ عربی لفظ مال کا وہ چالیسواں حصہ ہے جو ہر صاحبِ نصابِ راہِ خدا میں مستحقین کو ادا کرتا ہے۔ غالب نے اس لفظ کو اضافت کے ذریعے ایک نئے مفہوم میں برتا ہے، یعنی:

زکاتِ حُسن دے اے جلوہٴ بینش کہ مہر آسا  
چراغِ خانہٴ درویش ہو کاسہ گدائی کا ۵۳

آفت: ظلم، دکھ، مصیبت اور عذابِ الہی وغیرہ کے معنوں میں لیا جاتا ہے لیکن غالب نے اس عربی الاصل لفظ کو اپنے بے قرار دل کے لیے بطور استعارہ استعمال کیا ہے:

میں اور اک آفت کا ٹکڑا وہ دل وحشی کہ ہے  
عافیت کا دشمن، اور آوارگی کا آشنا ۵۴

غالب کے پختہ تہذیبی شعور نے دخیل الفاظ کو اپنانے سے پہلے انہیں اپنی ثقافت اور لسانی روایات سے بھرپور مطابقت دینے کی کوشش کی ہے کہ ذرا اجنبیت محسوس نہیں ہوتی اور زبان کا دامن غیر محسوس انداز میں وسیع ہوتا دکھائی دیتا ہے۔

## اسم... فعل... حرف

اکیلا یا معنی لفظ کلمہ کہلاتا ہے جب کہ دو یا دو سے زائد با معنی لفظوں کا مجموعہ کلام کہلاتا ہے۔ کلمہ کی تین اقسام ہیں یعنی:

- ۱۔ اسم
- ۲۔ فعل
- ۳۔ حرف

اسم وہ کلمہ ہے جو کسی شخص یا جگہ یا چیز کے نام کو ظاہر کرے، فعل میں کسی کام کا کرنا یا ہونا ظاہر ہوتا ہے جبکہ حرف وہ مختصر لفظ ہے جو اکیلا تو کوئی معنی نہ دے مگر دوسرے الفاظ کو ملانے، ربط پیدا کرنے اور با معنی بنانے میں مدد دے۔ مولوی عبدالحق لوازِمِ اسم کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ہر اسم میں خواہ وہ کسی قسم کا ہو، چند ڈیڑوں کا پایا ہانا لازم ہے، اور وہ اس کا پائین،  
بزرگ ہوگا یا موٹ، وہ خود کسی کام کا کرنے والا ہوگا یا دوسرے کے کام کا اثر اس پر ہوگا۔ یہ  
باتیں ہر اسم میں لازمی طور سے پائی جاتی ہیں اس لیے ہم نے ان کا نام لازم اسم رکھا ہے۔ یہ تین ہیں:  
۱۔ جنس ۲۔ تعداد ۳۔ حالت ۵۵

جنس سے مراد اسما کی تذکیر و تانیث ہے، تعداد کا تعلق ان کے واحد یا جمع ہونے سے ہے جبکہ  
بجائز معنی اسم کی حالتیں فاعلی، مفعولی، ندائی، خبری اور اضافی وغیرہ ہیں۔  
کسی بھی فن کار کے اسلوبیاتی امتیازات کا مطالعہ کرتے ہوئے صرفی و نحوی پہلوؤں کو بھی مد نظر  
رکھا جاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

”صرفیات (Morphology) اور نحویات (Syntax) میں یوں تو ہر اس چیز کی اہمیت ہے  
جس سے صاحبِ تخلیق کا اختصاص ثابت ہو، لیکن اسم اور فعل کی مرکزیت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔  
الفاظ کی سب سے بڑی دو شقیں اسم اور فعل ہی ہیں۔ افلاطون اور ارسطو نے تو اصل اجزائے کلام مانا  
ہی اسم اور فعل کو ہے اور اس حد تک کہ بعد میں پلوٹارچ کو اس کا دفاع پیش کرنا پڑا... ہماری لفظیات کا  
وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے وہ اسم اور تعلیقات اسم ہی سے متعلق ہیں...“ ۵۶

ہر زبان میں اسما اور افعال کا تناسب اس کے لسانی مزاج کے ساتھ ساتھ کم یا زیادہ ہوتا رہتا ہے۔  
نیز وہ بات جو اسمیہ طور پر کہی جاسکتی ہے اس کو فعلیہ انداز سے بھی کہا جاسکتا ہے اور اس سے اسلوب  
میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ اسمیت سے فعلیت کی طرف آتے ہوئے جملے کی پوری ساخت تبدیل ہو جاتی  
ہے۔ فعل کے در آنے سے حروف جار اور ظرف و تمیز بھی کلمے میں آ جاتے ہیں اور تمام نحوی مناسبتوں پر  
بھی اثر پڑتا ہے۔ اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔ ۵۷

ڈاکٹر نارنگ اسم اور فعل کا تقابلی تجزیہ کرتے ہوئے درج ذیل نتائج کی نشان دہی کرتے ہیں:  
الف: اسما بذاتہ جاد اور کم جاندار ہوتے ہیں، خواہ وہ کتنے ہی بلند آہنگ اور پُر شکوہ کیوں نہ ہوں، جبکہ  
افعال میں تازہ کاری کے عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔

ب: فعلیت (Verbalisation) سے ترسیل معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے۔

ج: اسمیت (Nominalization) میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے  
امکانات لامحدود ہیں اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

د: اسمیت بول چال کی زبان کی ضد ہے۔ اس سے ایک غیر شخصی اور آسانی لہجہ پیدا ہوتا ہے جسے  
آفاقی بھی کہا جاسکتا ہے۔

و: فعلیت زیادہ پُر تاثیر ہے۔

ز: سچے فعلیہ اسلوب کی تخلیق سچے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہ دار کی اور  
معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔ ۵۸

غالب کی اسلوبیات میں اسم اور فعل دونوں کا کامیاب ملاپ نظر آتا ہے۔ ان کی غزل کی اسمیت بول چال کی زبان نہیں بلکہ آفاقی اندازِ نظر کی عکاس ہے جبکہ کلام کی تہ داری اور معنی آفرینی فعلیہ اسلوب کی مرہونِ منت ہے۔

غالب کے کلام میں بیشتر جو اسما و اعلام استعمال ہوئے ہیں انھیں روایتی تلمیحات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً آدم، ابراہیم، امیر حمزہ، ایوب، خسرو پرویز، جمشید، جام جم، جبریل، رضوان، روح القدس، زلیخا، سلیمان، سکندر، عیسیٰ، فرہاد، فرعون، لیلیٰ، موسیٰ، منصور، مجنوں، مانی، نمرود، یوسف، یعقوب وغیرہ۔ چند منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے:

- آدم: نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن  
 بڑے بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے ۵۹  
 لیلیٰ مجنوں: عاشق ہوں یہ معشوق فریبی ہے مرا کام  
 مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے ۶۰  
 شیریں فرہاد: ہم سخن تیشے نے فریاد کو شیریں سے کیا  
 جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال اہمنا ہے ۶۱  
 خسرو فرہاد: عشق و مزدوری عشرت کہ خسرو کیا خوب  
 ہم کو تسلیم نکونامی فرہاد نہیں ۶۲  
 زلیخا: سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے  
 ہے زلیخا خوش کہ مجھ کو ماہِ کنعاں ہو گئیں ۶۳  
 یعقوب اور یوسف: قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر  
 لیکن آنکھیں روزِ دیوارِ زنداں ہو گئیں ۶۴  
 عیسیٰ: لبِ عیسیٰ کی جنبش کرتی ہے گہوارہ جنابی  
 قیامت کشتہ لعلِ بتاں کا خواب سگتیں ہے ۶۵  
 اورنگ سلیمان: اک کھیل ہے اورنگ سلیمان مرے نزدیک  
 اعجازِ مسیحا: اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے ۶۶  
 نمرود: کیا وہ نمرود کی خدائی تھی  
 بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا ۶۷  
 کوہِ طور: کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب  
 آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی ۶۸

خضر علیہ السلام و کیا کیا خضر نے سکندر سے  
 سکندر: اب کے رہنا کرے کوئی ۷۹  
 حمزہ کا قصہ: ہر بنِ مَو سے دم ذکر نہ ٹپکے خوناب  
 حمزہ کا قصہ ہوا عشق کا چہ چا نہ ہوا ۷۰  
 منصور: قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن  
 ہم کو تقلید تک ظرفِ منصور نہیں ۷۱  
 طغرل و سحر: ملک کے وارث کو دیکھا خلق نے  
 اب فریبِ طغرل و سحر کھلا ۷۲

یہ تمام تلمیحاتی اسما اسم معرفہ کی ذیل میں آتے ہیں۔ ان اسما کے علاوہ غالب کے یہاں بعض القاب، خطابات اور کنیت وغیرہ پر مبنی اشعار بھی مل جاتے ہیں جنہیں ہم اسم علم کی مختلف اقسام کے تحت ملاحظہ کر سکتے ہیں۔ مثلاً:

یو تراب: غالب ندیم دوست سے آتی ہے بوئے دوست  
 مشغولِ حق ہوں بندگیِ یو تراب میں ۷۳  
 ساقی کوثر: بہت سہی غم گیتی شراب کیا کم ہے  
 غلامِ ساقی کوثر ہوں ، مجھ کو غم کیا ہے ۷۴  
 کل کے لیے کر آج نہ نخت شراب میں  
 یہ سوئے ظن ہے ساقی کوثر کے باب میں ۷۵  
 شبیر: غمِ شبیر سے ہو سینہ یہاں تک لبریز  
 کہ رہیں خونِ جگر سے مری آنکھیں رنگیں ۷۶  
 روح القدس: پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی  
 روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں ۷۷  
 رضواں: کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی  
 گھر ترا خلد میں گر یاد آیا ۷۸  
 مجنوں: میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد  
 سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا ۷۹

کلام غالب میں کچھ اسما ایسے ہیں جن سے غالب قلبی وابستگی اور عقیدت کا رشتہ رکھتے ہیں۔ مثلاً حسن، حسین، نظام الدین اولیا، امیر خسرو، بیدل، حافظ شیرازی، ناسخ، میر، ظہوری، خفائی، عرفی، غزالی



اور حضرت علیؑ وغیرہ۔ منتخب اشعار بطور حوالہ دیکھیے:

امام ظاہر و باطن ، امیرِ صورت و معنی  
 علی ، ولی ، اسد اللہ جانشینِ نبیؐ ہے ۵۰  
 ملے دو مرشدوں کو قدرتِ حق سے ہیں دو طالب  
 نظام الدین کو خسرو ، سراج الدین کو غالب ۵۱  
 وحشت و شیقتہ اب مرثیہ کہویں شاید  
 مر گیا غالبِ آشفقتہ نوا ، کہتے ہیں ۵۲  
 غالب اپنا یہ عقیدہ ہے ، بقولِ ناسخ  
 ”آپ بے بہرہ ہے ، جو معتقدِ میر نہیں“ ۵۳  
 ہوں ظہوری کے مقابل میں خفائی غالب  
 میرے دعوے پہ یہ جُت ہے کہ ”مشہور نہیں“ ۵۴  
 ع: شمع ساں ہو جائے قطرِ خامہ بہراد گل ۵۵

معاصرین و مدوحین کے اسما سے منسوب شعری حوالے ملاحظہ کیجیے:

نیر: مجھ سے تمہیں نفرت سہی ، نیر سے لڑائی  
 بچوں کا بھی دیکھا نہ تماشا کوئی دن اور ۵۶  
 عارف: ہاں اے فلکِ پیر جواں تھا ابھی عارف  
 کیا تیرا بگڑتا ، جو نہ مرتا کوئی دن اور ۵۷  
 میرزا یوسف: دی مرے بھائی کو حق نے از سر نو زندگی  
 میرزا یوسف ہے غالب! یوسفِ ثانی مجھے ۵۸  
 علائی: مجھ سے غالب! یہ علائی نے غزل لکھوائی  
 ایک بے داد گر رنجِ فزا اور سہی ۵۹  
 تجمل حسین خاں: دیا ہے خلق کو بھی ، تا اسے نظر نہ لگے  
 بنا ہے عیشِ تجمل حسین خاں کے لیے ۶۰

مقامات کے اسما اور دیگر اعلام میں الور، بے ستون، بدخشاں، جمناء، حجرِ اسود، نل و دمن، کشمیر، کلکتہ،  
 نجف، نجشہب، ہند اور ہندوستان کے اسما قابلِ ذکر ہیں۔ مثلاً:

- چھوڑا مہِ نخشَب کی طرح دستِ قضا نے  
خورشیدِ ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا ۹۱
- نل و دمن: ہوا ہے کاٹ کے چادر کو ناگہاں غائب  
اگرچہ زانوئے نل پر رکھے دمن تکیہ ۹۲
- نجف: شمع ہو تو بزم میں جا پاؤں غالب کی طرح  
بے محل اے مجلسِ آرائے نجف جلتا ہوں میں ۹۳
- کعبہ: کعبے کس منہ سے جاؤ گے غالب  
شرم تم کو مگر نہیں آتی ۹۴
- خلد: گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں  
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی ۹۵
- آدم: نہ کھاتے گیہوں ، نکلتے نہ خلد سے باہر  
جو کھاتے حضرتِ آدم یہ بیسی روٹی ۹۶
- ارم: جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں  
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں ۹۷
- پنجاب/میکلوڈ: کرنا ہے چرخِ روز بہ صد گونہ احترام  
فرماں روائے کشورِ پنجاب کو سلام  
جم رتبہ میکلوڈ بہادر کہ وقتِ رزم  
ترکِ فلک کے ہاتھ سے وہ چھین لیں حسام ۹۸
- کشمیر: میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب  
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں ۹۹
- کلکتہ: کلکتے کا جو ذکر کیا تُو نے ہم نشیں  
اک تیر میرے سینے پہ مارا کہ ہائے ہائے ۱۰۰
- ہندوستان: بیٹھا ہے جو کہ سایہ دیوارِ یار میں  
فرماں روائے کشورِ ہندوستان ہے ۱۰۱
- لکھنؤ: لکھنؤ آنے کا باعث نہیں کھلتا یعنی  
ہویں سیر و تماشا ، سو وہ کم ہے ہم کو ۱۰۲
- دلی: ہے اب اس معمورے میں قحطِ غمِ الفتِ اسد  
ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں ، کھائیں گے کیا ۱۰۳

کلام غالب میں اسمائے خاص کی ان عمومی حالتوں اور قسموں کے علاوہ عربی و فارسی زبان سے اسما اردو میں مستعار لینے کا رجحان بھی ملتا ہے لیکن اس جدت کے ساتھ کہ جو عربی و فارسی اسمائے گئے ہیں انہیں اردو زبان کے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ کرنے کی پوری کوشش کی گئی ہے۔ غالب کے ہاں فارسی مرکب صفات سے اسما اور فعلی حالتیں بنانے کا رجحان زیادہ نمایاں ہے۔

اس ضمن میں درج ذیل مصرعے ملاحظہ کیجیے:

کدہ۔ حیرت کدہ: اہل بینش نے بہ حیرت کدہ شوخی ناز ۱۰۴

آتش کدہ: آتش کدہ ہے سینہ مرا رازِ نہاں سے ۱۰۵

صنم کدہ: پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے ۱۰۶

میکدہ: جب میکدہ پھٹتا تو پھر اب کیا جگہ کی قید ۱۰۷

خانہ۔ بت خانہ: مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو ۱۰۸

قمار خانہ: ہم سے چھوٹا قمار خانہ عشق ۱۰۹

میخانہ: بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے ۱۱۰

غم خانہ: میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی ۱۱۱

ماتم خانہ: چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمع ماتم خانہ ہم ۱۱۲

زنداں خانہ: جانتے ہیں سینہ پر خوں کو زنداں خانہ ہم ۱۱۳

داں۔ رازداں: بن گیا رقیب آخر، تھا جو رازداں اپنا ۱۱۴

نمک داں: سامانِ صد ہزار نمک داں کیے ہوئے ۱۱۵

راہ۔ خارِ راہ: خارِ راہ کو ترے ہم مہر گیا کہتے ہیں ۱۱۶

فرشِ راہ: حضرتِ ناصح گر آئیں دیدہ و دل فرشِ راہ ۱۱۷

فارسی مرکب صفات سے ترکیب پانے والے اسمائے فاعل درج ذیل مصرعوں کی صورت میں

ملاحظہ کیجیے:

آموز۔ نوآموز: اے نوآموزِ فنا ہمتِ دشوار پسند ۱۱۸

اندیش۔ ناعاقبت اندیش: اے دلِ ناعاقبت اندیش ضبطِ شوق کر ۱۱۹

بر۔ نامہ بر: ہو لیے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ ۱۲۰

باز۔ شاہد باز: اے دریغا! وہ رندِ شاہد باز ۱۲۱

☆ بعض نسخوں میں "اے" کی جگہ "ہے" اور بعض میں "تھی" بھی چھپا ہے۔

گنجفہ باز:	محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال ۱۲۲
پوش - سیہ پوش:	شعلہ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد ۱۲۳
پرست - آتش پرست:	آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے ۱۲۴
پرست - خدا پرست:	ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا ہی ۱۲۵
فروش - گل فروش:	دامان باغبان و کف گل فروش ہے ۱۲۶
فروز - دل فروز:	جب وہ جمال دل فروز، صورت مہر نیم روز ۱۲۷
قام - گقام:	آسمان سے بادۂ گقام گو برسا کرے ۱۲۸
نیلی قام:	گنبد تیز گرد نیلی قام ۱۲۹
نشیں - ہم نشیں:	کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں ۱۳۰
پرداز - نوا پرداز:	چشم خواباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے ۱۳۱
آزار - لذت آزار:	ہم کو حریص لذت آزار دیکھ کر ۱۳۲
چیں - نکتہ چیں:	نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے ۱۳۳
رُبا - طاقت رُبا:	یہ کافر فتنہ طاقت رُبا کیا ۱۳۴
ساز - چارہ ساز:	کوئی چارہ ساز ہوتا، کوئی غم گسار ہوتا ۱۳۵
پردہ ساز:	نے گل نغمہ ہوں، نہ پردہ ساز ۱۳۶
خیز - نوخیز:	رنگ میں سبزہ نوخیز مسجا کہیے ۱۳۷
گیر - عناں گیر:	آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا ۱۳۸
فشانی:	شرار سنگ نے تربت پہ میری گل فشانی کی ۱۳۹

لاحقوں سے بننے والے مرکبات میں غالب اکثر کسی لفظ کے آخر میں کسی فارسی مصدر کا اضافہ کر دیتے ہیں جس سے ایک نیا مرکب لفظ وجود میں آتا ہے۔ کلام غالب کی یہ صرفیاتی روش زبان و بیان کی ترقی اور وسعت کی آئینہ دار ہے۔

### اسم صفت:

صفت کو اسم کا تابع کہا گیا ہے اور صفاتی الفاظ کسی اسم کی حالت، کیفیت یا موجودہ صورت کو ظاہر کرتے ہیں۔ وہ اسم کے معنی میں تحدید پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً لبا آدمی کہنے سے عام آدمی کے معنی میں تحدید پیدا ہوتی ہے۔ اردو زبان میں صفت اسم سے قبل آتی ہے جب کہ عربی و فارسی میں صفت کا مقام اسم کے بعد آتا ہے۔ مثلاً عربی میں خوب صورت آدمی کو ”رجل حسن“ اور فارسی میں ”مرد جمیل“ کہیں گے۔

اردو کی اکثر صفات مشتق ہوتی ہیں۔ یہ تکملہ خبر کے طور پر بھی آتی ہیں مثلاً ”اُمید بیکار ہے“ کو صفت خبری کہتے ہیں۔ اردو میں صفت اسم کی طرح ”معنوی قسم بھی ہے اور ہمیشگی بھی۔ صفت اردو جملوں میں اپنی ہیئت اور مقام سے پہچانی جاتی ہے۔ صفت کی مندرجہ ذیل ”معنوی قسمیں“ قابل ذکر ہیں:

- ۱۔ صفت ذاتی۔
- ۲۔ صفت عددی و مقداری۔
- ۳۔ صفت ضمیری۔
- ۴۔ صفت نسبتی۔
- ۵۔ صفت تشیدی وغیرہ۔<sup>۱۴۰</sup>

غالب نے اپنی شاعری میں اسمائے صفات کا استعمال روایتی شعری روش سے ہٹ کر کیا ہے۔ ان کا یہ اسلوبیاتی رویہ عصر جدید سے قریب تر محسوس ہوتا ہے۔ ذیل میں مختلف اسمائے صفات کی جدت بصورت اشعار ملاحظہ کیجیے:

### صفت ذاتی:

صفت ذاتی جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، کسی شخص یا شے کی ذاتی خوبی یا برائی کی ترجمانی کرتی ہے۔ درج ذیل اشعار میں اسم صفت ذاتی کی کارفرمائی دیکھیے:

اے دلِ ناعاقبت اندیش ضبطِ شوق کر  
کون لاسکتا ہے تابِ جلوۂ دیدارِ دوست<sup>۱۴۱</sup>

یہ لاشِ بے کفنِ اسدِ خستہ جاں کی ہے  
حقِ مغفرت کرے عجب آزادِ مرد تھا<sup>۱۴۲</sup>

وہ بدخو اور میری داستانِ عشقِ طولانی  
عبارتِ مختصرِ قاصد بھی گھبرا جائے ہے مجھ سے<sup>۱۴۳</sup>

یہ کس بہشتِ ثنائی کی آمد آمد ہے  
کہ غیر جلوۂ گل رہ گزر میں خاک نہیں<sup>۱۴۴</sup>

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟  
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟<sup>۱۴۵</sup>

حسنِ بے پروا، خریدارِ متاعِ جلوہ ہے  
آئینہ زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ ہے ۱۳۶

نہ شعلے میں یہ کرشمہ، نہ برق میں یہ ادا  
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تند خو کیا ہے ۱۳۷

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا  
ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال ایتھا ہے ۱۳۸

غیر یوں کرتا ہے میری پرش اس کے ہجر میں  
بے تکلف دوست ہو جیسے کوئی غم خوار دوست ۱۳۹

حسد سے دل اگر افسردہ ہے، گرم تماشا ہو  
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو ۱۴۰

### صفتِ عددی و مقداری:

صفتِ عددی و مقداری میں بالترتیب کسی شے کی تعداد اور مقدار کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں:

- ۱۔ عددِ معین، جس میں ایک مخصوص تعداد کی نمائندگی کی جاتی ہے۔ مثلاً: دو، تین، چار وغیرہ۔
- ۲۔ عددِ غیر معین جیسے بعض، کچھ، چند وغیرہ۔

کلامِ غالب میں صفتِ عددی و مقداری کی معین اور غیر معین امثال بکثرت موجود ہیں۔ مثلاً:

یکِ ذرّہ زمیں نہیں بے کارِ باغ کا  
یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا ۱۴۱

تھی وہ اک شخص کے تصور سے  
اب وہ رعنائیِ خیال کہاں ۱۴۲

ہم سے کھل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن  
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کے عذریستی ایک دن ۱۴۳

میں اور صد ہزار نوائے جگر خراش  
تُو اور ایک وہ نشیندن کہ کیا کہوں ۱۴۴



اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا  
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا ۱۵۵

رات دن گردش میں ہیں سات آسمان  
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبراہٹیں کیا ۱۵۶

تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے  
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور ۱۵۷

صد جلوہ روبرو ہے جو مڑگاں اٹھائیے  
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے ۱۵۸

مے عشرت کی خواہش ساقی گردوں سے کیا کیجے  
لیے بیٹھا ہے اک دوچار جامِ واژگوں وہ بھی ۱۵۹

دامِ الحسب اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد  
جانتے ہیں سینہ پرخوں کو زنداں خانہ ہم ۱۶۰

صفتِ مقداری:

- سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں ۱۶۱
- کتنے شیریں ہیں ترے لب کہ رقیب ۱۶۲
- کوئی دیرانی سی دیرانی ہے ۱۶۳
- پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی ۱۶۴
- مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے ۱۶۵
- کوئی دیرانی سی دیرانی ہے ۱۶۶
- رہا گر کوئی تاقیامت سلامت ۱۶۷
- اس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا ۱۶۸
- بہت سہی غم گیتی شراب کیا کم ہے ۱۶۹
- ہوئی مدت کہ غالب مر گیا پر یاد آتا ہے ۱۷۰

## صفتِ ضمیری:

بہ ضمیر اشارہ اسم کے ساتھ آ کر اس کے مداول کے معنی میں تجدید کرے تو یہ ضمیر صفت کا وظیفہ انجام دیتی ہے۔ اسے صفتِ ضمیری کہتے ہیں، جیسے یہ کتاب، وہ آدمی وغیرہ۔ ۱۷۱  
کلام غالب میں صفتِ ضمیری کی چند امثال ملاحظہ کیجیے:

وہ لگا ہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار  
جو مری کوننا ہی قسمت سے مڑگاں ہو گئیں ۱۷۲

وہ فراق اور وہ وصال کہاں  
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں ۱۷۳

تھی وہ اک شخص کے تصور سے  
اب وہ رعنائی خیال کہاں ۱۷۴

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں  
اٹھیے بس اب کہ لذتِ خواب سحر گئی ۱۷۵

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی  
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے ۱۷۶

وہ حلقہ ہائے زلف کہیں میں ہیں اے خدا  
رکھ لیجو میرے دعویٰ دارنگی کی شرم ۱۷۷

مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لیئم!  
تو نے وہ گنج ہائے گراں مایہ کیا کیے ۱۷۸

یہ رات بھر کا ہے ہنگامہ سحر ہونے تک  
رکھو نہ شمع پر اے اہل انجمن تکیہ (۱۷۹)

یہ غزل اپنی مجھے جی سے پسند آتی ہے آپ  
ہے ردیفِ شعر میں غالب زبں تکرار دوست ۱۸۰

یہ فتنہ آدمی کی خانہ دیرانی کو کیا کم ہے  
ہوئے تم دوست جس کے اس کا دشمن آسماں کیوں ہوا ۱۸۱

یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے  
وگر نہ خوفِ بدآموزیِ عدو کیا ہے ۱۸۲

تنگیِ دل کا گلہ کیا یہ وہ کافر دل ہے  
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا ۱۸۳

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں!  
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟ ۱۸۴

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا  
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں ۱۸۵

صفتِ تشدید:

وہ صفت جو صفتِ ذاتی میں شدت یا تخفیف کا اظہار کرے؛ جیسے کافی، بہت، نہایت، بڑا، کہیں  
زیادہ وغیرہ۔ صفتِ تشدید کے ساتھ صفتِ ذاتی کا ہونا ضروری ہے: ۱۸۶

میں بھی رک رک کے نہ مرتا جو زباں کے بدلے  
دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غم خوار کے پاس ۱۸۷

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی  
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے ۱۸۸

وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے  
جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں ۱۸۹

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ  
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا ۱۹۰

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی  
وائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے ۱۹۱

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے  
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن  
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم اگلے ۱۹۲

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے  
یہ رنج کہ کم ہے بے گفام، بہت ہے ۱۹۳

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے  
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے ۱۹۴

ضمائر کا بیان:

اسم کی جگہ استعمال ہونے والے الفاظ ضمیر کہلاتے ہیں۔ جیسے میں، ہم، تُو، تم، آپ، وہ، انہیں  
ضمائر شخصی کہتے ہیں۔ جس اسم کے لیے ضمیر استعمال ہو وہ اسم اس ضمیر کا مرجع کہلاتا ہے۔ اردو میں ضمیر متکلم  
واحد کی جگہ اسم عام کا بھی استعمال ہوتا ہے، جیسے ”بندہ نہیں جانتا“ میں نہیں جانتا، فدوی کو علم نہیں یعنی  
مجھے علم نہیں یا جیسے غالب کے قصیدے کا شعر ہے:

آپ کا بندہ اور پھروں ننگا!  
آپ کا نوکر اور کھاؤں ادھار! ۱۹۵

ضمیر متکلم اس ضمیر شخصی کو کہتے ہیں جو بولنے والا اپنے لیے استعمال کرے، جیسے میں اور ہم وغیرہ۔  
ضمیر حاضر یا مخاطب سامع کے لیے استعمال ہوتی ہے، مثلاً تُو (واحد) تم (جمع) وغیرہ۔  
ضمیر غائب وہ ضمیر شخصی ہے جو اس شخص یا چیز پر دلالت کرنے والے اسم کے عوض استعمال ہوتی  
ہے جو موضوع گفتگو ہے۔ معنوی سطح پر ضمیر غائب شخصی کے ساتھ ساتھ غیر شخصی بھی ہوتی ہے یعنی یہ ضمیر بے جان  
چیزوں پر دلالت کرنے والے اسم کے عوض بھی استعمال ہوتی ہے لیکن یکسانیت کے پیش نظر اسے ضمیر شخصی  
ہی کہا جاتا ہے۔ غالب کی شاعری میں ضمائر کا استعمال بہت اہم ہے۔ اس اشاراتی انداز سے شاعری کا مرتبہ  
بلند ہوتا ہے، بقول جیلانی کا مران:

”شاعری اور خاص طور پر عظیم شاعری میں اشاروں کے پیغامات کا سراغ بہت ضروری

ہوتا ہے اور ہماری روایت میں ایسے اشارے ضمائر (ضمیروں) کے ذریعے رونما ہوتے ہیں۔۔۔“ ۱۹۶

ضمائر شخصی پر مبنی درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

۱۔ متکلم: میں... ہم:

میں اور بزم سے یوں تشنہ کام آؤں  
گر میں نے کی تھی توبہ، ساقی کو کیا ہوا تھا ۱۹۷

چھوڑوں گا نہ میں اُس بتِ کافر کو پوجنا  
گو خلق نہ چھوڑے مجھے کافر کہے بغیر ۱۹۸  
حالِ دل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی  
ہم نے بارہا ڈھونڈا ، تم نے بارہا پایا ۱۹۹  
میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل  
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا ۲۰۰  
میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے پٹھوٹوں  
وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا ۲۰۱  
کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کچھ  
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا ۲۰۲  
اُس کی امت میں ہوں میں، میرے رہیں کیوں کام بند  
واسطے جس شہ کے غالب! گنبدِ بے در کھلا ۲۰۳  
زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب!  
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے ۲۰۴  
وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر!  
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے ۲۰۵

مخاطب: تُو... تم:

کرتا ہے بسکہ باغ میں تُو بے حجابیاں  
آنے لگی ہے نکہتِ گل سے حیا مجھے ۲۰۶  
ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تُو کیا ہے  
تمھیں کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟ ۲۰۷  
تُو دوست کسی کا بھی ستم گر نہ ہوا تھا  
اوروں پہ ہے وہ ظلم کہ مجھ پر نہ ہوا تھا ۲۰۸  
تم سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا لگہ  
اس میں کچھ شائبہِ خوبیِ تقدیر بھی تھا ۲۰۹  
تُو مجھے بھول گیا ہو تو پتہ بتلا دوں  
کبھی فتراک میں تیرے کوئی نخیر بھی تھا ۲۱۰

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب انہیں کے  
 لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور ۱۱  
 تم ماؤ شہب چارونہم تھے مرے کر کے  
 مگر کیوں نہ رہا کر کا وہ نقہ کوئی دن اور ۱۲  
 تو اور آرائش غم کا کل  
 میں اور اندیشہ ہائے دور دراز ۱۳  
 ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن  
 خاک ہو جائیں گے ہم، تم کو خبر ہونے تک ۱۴

ضمیرِ توحیدی: استرام کے انہماک کے لیے ضمیرِ مخاطب و غائب شخص واحد کے لیے بھی اعداد جمع میں  
 ستر کرتے ہیں۔ مثلاً واحد اور جمع دونوں صیغوں کے لیے 'آپ' کا استعمال وغیرہ۔ مثلاً:

شورِ پندر تاصح نے زخم پر نمک چھڑکا  
 آپ سے کوئی پوچھے، تم نے کیا مزا پایا ۱۵  
 ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا  
 آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا ۱۶  
 دوائے دیوانگی شوق کہ ہر دم مجھ کو  
 آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا ۱۷  
 بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور کب تلک  
 ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرمائیں گے "کیا" ۱۸  
 گھستے گھستے مٹ جاتا، آپ نے عبث بدلا  
 ننگِ سجدہ سے میرے، سنگِ آستاں اپنا ۱۹  
 چاہتے ہیں خوب رُویوں کو اسد  
 آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے ۲۰

ضمیرِ غائب۔ وہ

ناکامی نگاہ ہے برقِ نظارہ سوز  
 تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی ۲۱

نیز: حمید یہ، نیز: طلبا طہائی، نیز: حسرت موہانی نیز مہرینو داد اور نشتر جالندھری کے شعروں میں "دور و دراز" چھپا ہے  
 لیکن نیز: نظامی، نیز: عرشی اور نیز: مالک رام میں "دور دراز" ہی ملتا ہے۔ "دور دراز" بلا عطف صحیح فارسی ترکیب ہے۔



وہ آ کے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے  
 دے مجھے تپشِ دل ، مجالِ خواب تو دے ۲۲۲  
 یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات  
 دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور ۲۲۳  
 میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے ہنٹوٹوں  
 وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا ۲۲۴  
 لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ و نام ہے  
 یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں ۲۲۵  
 دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا  
 یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں ۲۲۶  
 ہے وہ غرورِ حسن سے بیگانہ وفا  
 ہرچند اس کے پاس دلِ حق شناس ہے ۲۲۷  
 ضمیرِ اشارہ قریب ”یہ“ اور ضمیرِ اشارہ بعید ”وہ“:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا  
 اگر اور جیتے رہتے ، یہی انتظار ہوتا ۲۲۸  
 وہ سبزہ زار ہائے مطرا کہ ہے غضب  
 وہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے ۲۲۹  
 سر پر ہجومِ دردِ غربی سے ڈالے  
 وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے ۲۳۰  
 مرنے دل میں ہے غالبِ شوقِ وصل و شکوہِ ہجراں  
 خدا وہ دن کرے جو اُس سے میں یہ بھی کہوں وہ بھی ۲۳۱

ضمیرِ اضافی:

وہ ضمیر جو ملکیت یا تعلق کو ظاہر کرے جیسے میرا، تیرا، ہمارا، آپ کا، اس کا، ان کا وغیرہ:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا  
 بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا ۲۳۲  
 پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق  
 آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا؟ ۲۳۳

بیگانگی خلق سے بے دل نہ ہو غالب  
 کوئی نہیں تیرا تو مری جان! خدا ہے ۲۳۴  
 واعظ نہ تم پیو ، نہ کسی کو پلا سکو  
 کیا بات ہے تمھاری شرابِ مہر کی ۲۳۵  
 آپ کا بندہ اور پھر دس بنگا  
 آپ کا نوکر اور کھاؤں اُدھار ۲۳۶  
 ان کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منہ پہ رونق  
 وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے ۲۳۷

ضمیرِ استفہام:

وہ ضمیر جو سوال پوچھنے کے لیے اسم کے عوض استعمال ہو؛ مثلاً کون اور کیا؟ وغیرہ:

کون ہوتا ہے حریفِ مے مردِ افکنِ عشق  
 ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد ۲۳۸  
 پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا!  
 افسونِ انتظار ، تمنا کہیں جسے ۲۳۹  
 غالب برا نہ مان جو واعظِ برا کہے  
 ایسا بھی کوئی ہے؟ کہ سب اچھا کہیں جسے ۲۴۰

ضمیر موصولہ:

وہ ضمیر جو دو جملوں کو جوڑنے کا کام دے؛ مثلاً جو اور وہ وغیرہ:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا  
 بحرِ گر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا ۲۴۱  
 اب میں ہوں اور ماتم یک شہرِ آرزو  
 توڑا جو تو نے آئینہ تمثالِ دار تھا ۲۴۲  
 یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ تیرے دام کا  
 انتظارِ صید میں اک دیدہ بے خواب تھا ۲۴۳

متعلقِ فعل کے طور پر ضمائر کے استعمال میں بڑی وسعت ہے۔ اس سے معنوی سطح پر جملے میں  
 گونا گوں تبدیلیوں کو جگہ دی جاسکتی ہے۔ بقولِ عصمت جاوید:  
 ”ضمیر اسم کے عوض استعمال ہوتی ہے لیکن یہ اسم سے معنوی اور قواعدی دونوں اعتبار سے

مختلف ہے۔ معنوی سطح پر ضمیر کے استعمال میں بڑی وسعت ہے جس سے اسم محروم ہے۔ ”میں“  
دنیا کا ہر بولنے والا انسان ہے اور ”تو، تم، آپ“ ہر وہ شخص بن جاتا ہے جو جائے وقوع پر یا خیالی  
دنیا میں موجود ہو۔ اسی طرح ہر وہ شخص یا چیز جو جائے وقوع پر موجود نہ ہو... قواعدی اعتبار سے اسم فاعل  
یا مفعول ہونے کی حیثیت سے اردو جملے میں اپنی اہمیت نہیں بدلتا لیکن ضمیر فاعلی، ضمیر مفعولی اور  
ضمیر اضافی میں ہمتی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔“ ۲۳۴

کلام غالب کو قواعد زبان کے نادر استعمال بالخصوص ضما کے استعمال کی رنگارنگی کا دکاش نمونہ قرار  
دے سکتے ہیں۔

### حروف کا بیان:

صرنی سطح پر کچھ الفاظ ایسے بھی ہوتے ہیں جن کے کوئی لغوی معنی نہیں ہوتے لیکن جملے کی ساخت  
میں ان کا قواعدی کردار بہت اہم ہوتا ہے اور یہ جملے کے دیگر الفاظ کے باہمی رابطے کے ضامن ہوتے  
ہیں۔ اردو قواعد میں انھیں حروف کہا جاتا ہے۔ حرف اگر رابطے کا کام سرانجام نہ دے تو جملے بے وزن  
اور بے جوڑ معلوم ہوتے ہیں۔ عصمت جاوید حروف کو ”ساخت نشان“ اور ”نشان گر“ کا نام دیتے ہیں۔  
ان کی رائے میں:

”یہ ”نشان گر“ کسی زمانے میں تصریفی زبانوں کے پابند صر فیہ رہے ہوں گے جو الفاظ کے  
مادوں سے نکل کر رفتہ رفتہ مستقل الفاظ بن گئے اور اب جدید تخیلی زبانوں میں جملوں کی ساخت  
میں وہی کام انجام دیتے ہیں جو پابند صر فیہ لفظ کے مادوں سے متصل ہو کر قدیم تصریفی زبانوں  
میں ادا کرتے تھے... چونکہ ان کے ذمے صرف قواعدی وظائف کی ادائیگی ہے اس لیے انھیں  
فاعلی الفاظ بھی کہا جاتا ہے۔“ ۲۳۵

حروف اجزائے کلام کے مابین پُل کا کردار ادا کرتے ہیں اور خود جامع معنی نہ رکھنے کے باوجود  
اسما و افعال کے ساتھ مل کر وفور معنی کا سبب بنتے ہیں۔ غالب حروف کی اہمیت سے کلی باخبر تھے۔ انھوں  
نے معنی آفرینی کے لیے ان کا استعمال ایسی جدت و ندرت سے کیا ہے کہ بعض اوقات ایک ہی حرف کے  
رنگارنگ استعمال سے نئے نئے معنی پیدا کیے ہیں۔ حرف کی کئی ایک اقسام ہیں۔ ذیل میں حروف کی چند  
مشہور اقسام کا تعارف اور کلام غالب میں ان کی کارفرمائی کا ایک اجمالی جائزہ پیش کیا جا رہا ہے۔

### حروف جار:

حروف جار اسم کو دوسرے اسم کے ساتھ یا اسم کو فعل کے ساتھ ملانے کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔  
حروف جار میں درج ذیل حرفوں کا شمار ہوتا ہے: میں، سے، پر، تک، تلک، اوپر، لیے، واسطے، پیچھے،  
آگے، نیچے، اندر، باہر، درمیان، پاس، نزدیک، سوا، بجز، بعد وغیرہ۔ غالب نے ان حروف کا استعمال  
متعدد موقعوں پر کیا ہے اور ہر جگہ نئے معانی پیدا کیے ہیں مثلاً:

سے: منہ نہ کھانے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں  
 زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا ۲۴۶  
 ان آباؤں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا نہیں  
 جی خوش ہوا ہے راہ کو پُر خار دیکھ کر ۲۴۷  
 اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا  
 ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اہتا ہے ۲۴۸  
 فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے  
 متاعِ بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرضِ رہزن پر ۲۴۹  
 حرف ”سے“ کی کارفرمائی کے لیے درج ذیل مصرعے ملاحظہ کیجیے:

- برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم ۲۵۰
- ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم ۲۵۱
- نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن ۲۵۲
- رونے سے اے ندیم ملامت نہ کر مجھے ۲۵۳
- کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت ۲۵۴
- پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی ۲۵۵
- کس منہ سے شکر کیجیے اس لطفِ خاص کا ۲۵۶
- آگ سے پانی میں بجھتے وقت اُشتی ہے صدا ۲۵۷
- تن سے سوا فگار ہیں اس خستہ تن کے پاؤں ۲۵۸
- حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو ۲۵۹

میں:

- یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا ۲۶۰
- تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ ۲۶۱
- دھمکی میں مر گیا ☆ جو نہ بابِ نبرد تھا ۲۶۲
- باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر ۲۶۳
- رات دن گردش میں ہیں سات آسمان ۲۶۴
- قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ۲۶۵

☆ شارحین کے نزدیک وقفہ ”جو“ کے بجائے ”گیا“ کے بعد ہے۔

- تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے ۲۶۶
- شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک ۲۶۷
- حضور شاہ میں اہلِ سخن کی آزمائش ہے ۲۶۸
- کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آجائے ہے مجھ سے ۲۶۹
- اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے ۲۷۰

پر:

- بات پرواں زبان کھلتی ہے ۲۷۱
- دیکھوں اب مر گئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے ۲۷۲
- مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں ۲۷۳
- زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا ۲۷۴
- ترے وعدے پر پیچھے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا ۲۷۵
- آتا ہے مرے قتل کو پر جوشِ رشک سے ۲۷۶
- منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں ۲۷۷

تک/تک:

- جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم ۲۷۸
- آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
- کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک ۲۷۹
- یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا ۲۸۰
- ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند ۲۸۱
- مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام ۲۸۲
- خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہونے تک ۲۸۳
- بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور کب تک ۲۸۴

آگے پیچھے:

- وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے ۲۸۵
- آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی ۲۸۶
- مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا ترے پیچھے
- تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے ۲۸۷

## واسطے:

- خدا کے واسطے داد اس جنون عشق کی دینا ۲۸۸
- میر کے واسطے تھوڑی سی جگہ اور سہی ۲۸۹
- حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے ۲۹۰
- کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے ۲۹۱

## حروفِ علت:

وہ حروف جو کسی بات کا سبب یا وجہ بیان کریں حروفِ علت کہلاتے ہیں، یعنی: بس کہ، تاکہ، بنا بریں، لہذا، کیونکہ، سو، کہ، اس واسطے وغیرہ۔ کلام غالب میں حروفِ علت کا برکھل استعمال ملاحظہ کیجیے:

بسکہ:

ہے بس کہ ہر اک ان کے اشارے میں نشاں اور ۲۹۲  
 بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا ۲۹۳  
 ہیں بس کہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے ۲۹۴  
 بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا ۲۹۵

سو:

ایک جا حرفِ وفا لکھا تھا سو بھی مٹ گیا ۲۹۶  
 ہم نے چاہا تھا کہ مرجائیں سو وہ بھی نہ ہوا ۲۹۷  
 بھاگے تھے ہم بہت سو اسی کی سزا ہے یہ ۲۹۸

## تاکہ:

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگلیں کی لاگ ۲۹۹  
 آئینہ تا کہ دیدہ: نخیر سے نہ ہو ۳۰۰  
 تا نہ ہو مجھ کو زندگی دشوار ۳۰۱

## حروفِ عطف:

جو حروف دو الفاظ کو جوڑیں یا دو سے زائد مرکب یا پیچیدہ جملوں کو جوڑیں حروفِ عطف کہلاتے ہیں۔ الفاظ کو آپس میں جوڑنے والے حروف ”اور، بھی، کر“ وغیرہ جب کہ مرکب جملوں میں ”لیکن، اس لیے، پس، تو، پھر، کیا اور یا“ وغیرہ حروف لائے جاتے ہیں۔ حروفِ عطف کے ذیل میں درج ذیل مصرعے دیکھیے:



بھی:

- جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکہ کھائیں کیا ۲۰۲
- نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی ۲۰۳
- بچوں کا بھی دیکھا نہ تماشا کوئی دن اور ۲۰۴
- میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتما ۲۰۵
- میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں ۲۰۶

تو:

- کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں ۲۰۷
- دل تو دل ، وہ دماغ بھی نہ رہا ۲۰۸
- بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں ۲۰۹
- آخر زباں تو رکھتے ہو تم گردہاں نہیں ۲۱۰

اور و:

- میں اور حظِ وصل ، خدا ساز بات ہے ۲۱۱
- یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں ۲۱۲
- پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ مہتاب میں ۲۱۳
- یہ ہم جو ہجر میں دیوار و در کو دیکھتے ہیں ۲۱۴
- لعل و زمرد و زر و گوہر نہیں ہوں میں ۲۱۵
- لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں ۲۱۶

کر:

- رہے یہ کر رہا ہوں قیاسِ اہلِ دہر کا ۲۱۷
- ظلم کر ظلم ! اگر لطف دروغ آتا ہو ۲۱۸
- رہے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو ۲۱۹
- دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا ۲۲۰

حروفِ شرط و جزا:

شرط کے موقع پر بولے جانے والے حروف ”اگر، اگرچہ، جو، جب، چونکہ، وگرنہ، ورنہ، نہیں ہو، ہر چند“ وغیرہ ہیں۔ جب کہ حروفِ جزا شرط کے جواب میں بولے جانے والے حروف کو کہتے ہیں مثلاً

”جیسے، تب، تو اور سو“ وغیرہ۔ حروفِ شرط و جزا پر مبنی غالب کے درج ذیل اشعار دیکھیے:

ہر چند:

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں  
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سب گراں اور ۳۲۱  
ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے  
پر تجھ سی ☆ تو کوئی شے نہیں ہے ۳۲۲  
ہاں کھائیو مت فریب ہستی  
ہر چند کہیں کہ ہے ، نہیں ہے ۳۲۳

گو:

گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں  
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی ۳۲۴

اگر:

جاتی ہے کوئی کشمکش اندوہ عشق کی  
دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا ۳۲۵  
لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ و نام ہے  
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں ۳۲۶

اگرچہ:

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے  
غم عشق گر نہ ہوتا ، غم روزگار ہوتا ۳۲۷

ورنہ:

سوزش ☆ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں  
دل محیط گریہ و لب آشنائے خندہ ہے ۳۲۸

☆ نکتہ نظامی، نکتہ عرشی اور نکتہ مالک رام میں یہ نکتہ ”تو“ کے بغیر چھپا ہے۔

☆☆ نکتہ عرشی اور بعض دیگر موقر نسخوں میں ”سوزش“ کی جگہ ”سوزش“ چھپا ہے۔ نکتہ نظامی میں ”سوزش“ درج ہے۔

وگرنہ:

زمانہ سخت کم آزار ہے بجانِ اسد  
وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں ۲۷۹  
پھر بے خودی میں بھول گیا راہِ کوئے یار  
جاتا وگرنہ ایک دن اپنی خبر کو میں ۲۸۰  
یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے  
وگرنہ خوفِ بدآموزیِ عدو کیا ہے ۲۸۱  
ہوا ہے شہ کا مصاحب، پھرے ہے اتراتا  
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے ۲۸۲  
غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی  
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے ۲۸۳

حروفِ استدراک:

وہ حروف جو دو جملوں کے درمیان آ کر پہلے جملے کے متعلق پایا جانے والا شک و شبہ دور کرتے ہیں، جیسے لیکن، مگر، پر، سو، البتہ، لیکن وغیرہ:

پر: رات کے وقت مے پیے، ساتھ رقیب کو لیے  
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ خدا کرے کہ یوں ۲۸۴  
سو: کس سے محرومی قسمت کی شکایت کیجے  
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو یہ بھی نہ ہوا ۲۸۵  
لیکن: گو میں رہا رہیں ستم ہائے روزگار  
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا ۲۸۶  
ولے: وہ آگے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے  
ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے ۲۸۷

حروفِ تنبیہ:

وہ حروف جو خبردار کرنے کے لیے استعمال ہوں، یعنی ان حروف کے ذریعے کسی کام کے نہ کرنے کی تاکید کی جاتی ہے؛ جیسے خبردار، ہیں ہیں، ہائیں، دیکھو، یاد رکھنا وغیرہ:  
دیکھو: دیکھو غالب سے گر الجھا کوئی  
ہے ولی پوشیدہ و کافر کھلا ۲۸۸

ہے ہے: ظالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ  
ہے ہے! خدا نہ کردہ تجھے بے وفا کہوں ۲۲۹

### حروفِ افسوس:

وہ حروف جو اظہارِ افسوس اور تکلیف کی حالت میں ادا کیے جائیں؛ مثلاً حیف، اُف، صد حیف، افسوس، صد افسوس، ہائے، وائے، آہ وغیرہ۔ غالب کے درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

صد حیف: صد حیف وہ ناکام کہ اک عمر سے غالب

حسرت میں رہے ایک بتِ عربدہ بُو کی ۲۳۰

حیف: حیف اس چارگرہ کپڑے کی قسمت غالب

جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا ۲۳۱

ہے ہے: مر گیا پھوڑ کے سر غالب وحشی ہے ہے!

بیٹھنا اس کا وہ آکر تری دیوار کے پاس ۲۳۲

آہ: دل میں پھر گریے نے اک شور اٹھایا غالب

آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا، سو طوفاں نکلا ۲۳۳

وائے: وائے محرومی تسلیم و بدا حالِ وفا

جانتا ہے کہ ہمیں طاقتِ فریاد نہیں ۲۳۴

ہائے ہائے: غالب خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں

رویے زار زار کیا، کیجیے ہائے ہائے کیوں ۲۳۵

عمر بھر کا تو نے بیانِ وفا باندھا تو کیا

عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے

خاک میں ناموسِ پیمانِ محبت مل گئی

اٹھ گئی دنیا سے راہ و رسمِ یاری ہائے ہائے ۲۳۶

ہیہات: دی سادگی سے جان پڑوں کوہ کن کے پائو

ہیہات کیوں نہ ٹوٹ گئے پیر زن کے پائو ۲۳۷

### حروفِ انبساط:

وہ حروف جو کسی خوشی اور مسرت کے موقع پر بولے جائیں۔ مثلاً واہ واہ، سبحان اللہ، ماشا اللہ، آہا، خوشا، مبارک سلامت وغیرہ۔

مرحبا:

بن گیا تیغ نگاہ یار کا سنگِ فساں  
مرحبا میں، کیا مبارک ہے گراں جانی مجھے ۳۴۸  
ہے نشاۃِ آمدِ فصلِ بہاری واہ واہ!

واہ واہ:

پھر ہوا ہے نازہ سودائے غزل خوانی مجھے ۳۴۹  
داد دیتا ہے مرے زخمِ جگر کی واہ واہ!

یاد کرنا ہے مجھے دیکھے ہے وہ جس جا ننگ ۳۵۰

مبارک سلامت:

علیٰ الرِّغمِ دشمنِ شہیدِ وفا ہوں

مبارک مبارک! سلامت سلامت! ۳۵۱

خوشا از ہے:

شرح ہنگامہ ہستی ہے، زہے موسمِ گل!

رہبرِ قطرہ بہ دریا ہے، خوشا موجِ شراب! ۳۵۲

وعدہ سیرِ گلستاں ہے خوشا طالعِ شوق

مژدہ قتلِ مقدر ہے جو مذکور نہیں ۳۵۳

حروفِ ندا:

وہ حروف جو کسی کو پکارتے وقت بولے جائیں جیسے اے، ارے، او وغیرہ۔ حروفِ ندا پر مبنی چند

شعری حوالے ملاحظہ کیجیے:

اے:

کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف!

آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی ۳۵۴

رونے سے اے ندیم! ملامت نہ کر مجھے

آخر کبھی تو عقدہ دل وا کرے کوئی ۳۵۵

اے شہنشاہ! آسماں اورنگ!

اے جہاں دار آفتاب آثار! ۳۵۶

دیوارِ بارِ منتِ مزدور سے ہے خم

اے خانماں خراب! نہ احساں اٹھائیے ۳۵۷

اے ترا غمزہ یک قلم انگیز!

اے ترا ظلم سر بسر انداز! ۳۵۸

اسد اللہ خاں تمام ہوا

اے دریغا! وہ رندِ شاہد باز ۳۵۹

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں

اٹھیے بس اب کہ لذتِ خواب سحر گئی ۳۶۰

اٹھیے:

## حروفِ تعجب:

فجائیہ کلمات میں حروفِ تعجب کسی عجیب چیز کو دیکھنے کے بعد اظہارِ تعجب کے طور پر برتے جاتے ہیں۔ مثلاً اللہ اللہ! اللہ اکبر! واہ رے! وغیرہ۔ غالب کے درج ذیل اشعار دیکھیے:

اللہ رہے ذوقِ دشتِ نوردی کہ بعدِ مرگ!  
ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پانؤ ۳۶۱  
اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ!  
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا! ۳۶۲

## حروفِ ایجاب:

حروفِ ایجاب کسی سوال کے جواب کے طور پر بولے جاتے ہیں۔ جیسے جی ہاں، ہاں، جی، اچھا، بہت اچھا، واقعی، ٹھیک، بجا وغیرہ۔ غالب کے درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

ہاں: ہاں وہ نہیں خدا پرست ، جاؤ وہ بے وفا سہی  
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں ۳۶۳  
بجا کہنا: کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر سے ملنے میں رسوائی  
بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہو کہ ہاں کیوں ہو ۳۶۴  
درست: سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف ، سب درست  
لیکن خدا کرے وہ ترا☆ جلوہ گاہ ہو ۳۶۵  
اچھائیوں سہی: گر کیا ناصح نے ہم کو قید ، اچھائیوں سہی  
یہ جنونِ عشق کے انداز پھٹ جائیں گے کیا؟ ۳۶۶  
اچھا: آئے ہو کل اور آج ہی کہتے ہو کہ جاؤں  
مانا کہ ہمیشہ نہیں ، اچھا کوئی دن اور ۳۶۷

## حروفِ نفی:

حروفِ نفی کسی بات کی تردید کے معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً نہ، نہیں، مت، نے وغیرہ:

نہیں: ہاں کھائیو مت فریب ہستی  
ہرچند کہیں کہ ”ہے“ نہیں ہے ۳۶۸  
نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں  
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں ۳۶۹

☆ نسخہ حسرت موہانی، طباطبائی اور عرشی میں ”ترا“ درج ہے جب کہ نسخہ حمید یہ اور نسخہ مہر میں ”تری“ چمپا ہے۔



نے: رو میں ہے رخسِ عمر، کہاں دیکھیے تھے  
 نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں ۳۴۰  
 مت: مجھ سے مت کہہ تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی  
 زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے ۳۴۱  
 نہ: یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا  
 اگر اور جیتے رہتے، یہی انتظار ہوتا ۳۴۲

### حروفِ استفہام:

استفہامیہ حروف سوال کرنے یا پوچھنے کے موقع پر بولے جاتے ہیں۔ مثلاً کب، کہاں، کیسے، کیوں، کس واسطے، کیا، کس طرح، کس لیے وغیرہ۔ مولوی نجم الغنی کی رائے میں استفہام کی دو قسمیں ہیں: حقیقی اور مجازی:

استفہام حقیقی وہ ہے کہ محکم مخاطب سے طلبِ خبر کرے، عام اس سے کہ درحقیقت محکم اس سے علم نہ رکھتا ہو یا تجاہلِ عارفانہ کرتا ہو۔

استفہام مجازی میں مخاطب سے اس بات کا اقرار طلب کیا جاتا ہے جو محکم کے نزدیک ثابت ہوتی ہے۔ اس میں بظاہر انکار ہوتا ہے اور حقیقت میں اثبات مقصود ہوتا ہے۔ ۳۴۳  
 غالب کی جدت طرازیوں میں استفہامیہ لہجے اور حروفِ استفہام کے بر محل استعمال کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ غالب کی بعض پوری پوری غزلیں استفہامیہ لب و لہجہ اور استفساری اسلوب کی غماز ہیں۔ حروفِ استفہام کا بر محل استعمال ملاحظہ کیجیے۔ تجاہل یعنی جان بوجھ کر ایسی بات پوچھنا جو پہلے ہی معلوم ہو:

کون رکیا: پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے؟  
 کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا؟ ۳۴۴  
 ملامت کے لیے: وعدہ آنے کا وفا کیجیے یہ کیا انداز ہے؟  
 کیا رکیوں: تم نے کیوں سوئی ہے میرے گھر کی دربانی مجھے؟ ۳۴۵  
 کون: آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک  
 کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک؟ ۳۴۶  
 اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا!  
 لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں ۳۴۷

☆ بیشتر نسخوں میں اس غزل کی ردیف ”ہونے تک“ ہے۔

محض استفسار کے لیے: دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟  
 کیا: آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟ ۳۷۸  
 حیرت و استعجاب کے لیے: دوست غم خواری میں میری سنی فرمائیں گے کیا؟  
 تحقیر و توہین کے لیے: زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا؟ ۳۷۹  
 کب رکھا: ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تُو کیا ہے؟  
 کیوں کر: کبھی کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟ ۳۸۰  
 کب رکھا: کب سے ہوں، کیا بتاؤں جہاںِ خراب میں؟  
 کیوں کر: شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں ۳۸۱  
 کیا: جو یہ کہے کہ ریختہ کیوں کر ہو رشکِ فارسی؟  
 کب: گفتہ غالب ایک بار پڑھ کر اسے سنا کہ یوں ۳۸۲  
 کیا: کہوں کس سے میں کہ کیا ہے؟ شبِ غمِ بری بلا ہے  
 کب: مجھے کیا برا تھا مرنا، اگر ایک بار ہوتا ۳۸۳  
 کب: مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام؟  
 ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں ۳۸۴  
 غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ بعض اوقات حرفِ بیان اور حرفِ انکار سے بھی استفہامیہ انداز پیدا کر لیتے ہیں۔ مثلاً:

کہ خوشی سے مرنہ جاتے اگر اعتبار ہوتا ۳۸۵

یا  
 گر نی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر ۳۸۶

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کلامِ غالب میں استفہام کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”غالب اردو کے ایسے شاعر ہیں جنہوں نے کلماتِ استفہام کی گہرائیوں اور لطافتوں کو شدت سے محسوس کیا اور استفسار یہ اندازِ بیان میں پورا زور صرف کیا... چونکہ غالب کا کلام زفرقِ تا بہ قدم، کرشمہ دامنِ دل می کشد“ کے مصداق ہے اس لیے ان کے کلام کی اکثر خصوصیتیں نظر آتے ہوئے بھی نظر نہیں آتیں ورنہ حقیقت یہ ہے کہ غالب نے جدتِ بیان میں عموماً استفہامیہ لب و لہجے سے کام لیا ہے اور اپنی تخلیق کو جدتِ خیالی سے اس طرح ہم آہنگ کیا کہ شعریت کے نغمے دل کش سے دل کش تر ہو گئے۔“ ۳۸۷

غالب کی اکثر غزلوں میں استفہام کا التزام موجود ہے اور ہر حرفِ استفہام کو اس جدت سے برتا ہے کہ شعر کا لطف دو بالا ہو جاتا ہے۔ مزید چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

کہاں:

دل کہاں؟ کہ غم کچھ، ہم نے مدعا پایا ۲۸۸  
 یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا؟ ۲۸۹  
 غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے ۲۹۰  
 کہوں کس سے میں کہ کیا ہے؟ شبِ غمِ بری بلا ہے ۲۹۱  
 اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا؟ ۲۹۲

کس سے کیا:

کون:

کسی سے کیا:

واعظ! نہ تم پیو، نہ کسی کو پلا سکو ۲۹۳  
 کیا بات ہے تمھاری شرابِ طہور کی ۲۹۴  
 کیا کیا خضر نے سکندر سے؟  
 اب کسے رہ نما کرے کوئی؟ ۲۹۵  
 کس روز تہمتیں نہ تراشا کیے عدو؟  
 کس دن ہمارے سر پہ نہ آرے چلا کیے؟ ۲۹۶  
 یارب! زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے؟  
 لوحِ جہاں پہ حرفِ مکڑ نہیں ہوں میں؟ ۲۹۷  
 کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند؟  
 کس کی حاجت روا کرے کوئی؟ ۲۹۸  
 کیوں کر اس بُت سے رکھوں جان عزیز؟  
 کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟ ۲۹۹

کس لیے:

کون:

کس:

کیوں کیا:

”نے“ اور ”کو“ کا استعمال:

اردو میں ”نے“ علامتِ فاعل ہے اور ہمیشہ فاعل کے ساتھ استعمال میں آتی ہے۔ جب فعل متعدی کے ساتھ امدادی فعل لازم ہو تو ”نے“ کی علامت نہ آئے گی۔ فعل لازم کے ساتھ بھی ”نے“ کی علامت فاعل نہیں آتی تاہم مصدر ”چاہنا“ کے مشتقات کے ساتھ ہمیشہ ”نے“ آتا ہے۔ مثلاً:

ع: ہم نے چاہا تھا کہ مرجائیں سو وہ بھی نہ ہوا ۳۰۰

اردو زبان میں ”کو“ علامتِ مفعول کے طور پر آتا ہے۔ اس کے استعمال کا قاعدہ یہ ہے کہ جب فعل کا ایک ہی مفعول ہو اور وہ بھی جان دار ہو تو اس مفعول کے ساتھ ”کو“ کی علامت استعمال ہوگی لیکن مفعول جان دار نہ ہو تو ”کو“ کی علامت استعمال نہیں ہو سکتی۔ مصدر ”چاہنا“ کے مشتقات کے ساتھ ”کو“ کی علامت استعمال ہوگی۔ مثلاً:

چشم کو چاہیے رنگ میں وا ہو جانا ۴۰۱

جو کام جلدی ہو رہا، تو پھر علامت ”کو“ استعمال ہوگی۔ مثلاً ”بارش ہونے کو تھی“ نیز روزمرہ و محاورہ

میں جہاں مفعول مصدر کے ساتھ استعمال ہو وہاں ”کو“ کی علامت کا استعمال غلط ہے۔ مثلاً کمر باندھنا کی بجائے کمر کو باندھنا وغیرہ۔

کلام غالب میں قواعد زبان کے سلسلے میں بھی اجتہادات سے کام لیا گیا ہے۔ کلام کو ذوقِ معنی اور

پہلودار بنانے کے لیے وہ ان حروف کا استعمال غیر روایتی انداز میں کرتے ہیں اور دنیائے زبان و معنی میں نئے نئے اضافے کرتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً:

کو: - اپنے پہ اعتماد ہے غیر کو آزمائے کیوں ۴۰۱

- مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے ۴۰۲

- حسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا ۴۰۳

- نہ لقا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا ۴۰۴

- یہ فتنہ آدمی کی خانہ دیرانی کو کیا کم ہے ۴۰۵

- ہوں کو ہے نشاطِ کار کیا کیا ۴۰۶

- کبھی صبا کو کبھی نامہ بر کو دیکھتے ہیں ۴۰۷

- رہ رو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر ۴۰۸

- گلا ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا ۴۰۹

- ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے ۴۱۰

- گو ہاتھ میں جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے ۴۱۱

- یا میرے زخم رشک کو رسوا نہ کیجیے ۴۱۲

- خیالِ مرگ کب تسکینِ دلِ آزرده کو بخشے ۴۱۳

- ہر چند مری جان کو تھا ربط لبوں سے ۴۱۴

- اٹھے تھے سیر گل کو، دیکھنا شوخی بہانے کی ۴۱۵

- عشق مجھ کو نہیں، وحشت ہی سہی ۴۱۶

- تسکین کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے ۴۱۷

- آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا ۴۱۸

- دھوتا ہوں جب میں پینے کو اس سیم تن کے پانو ۴۱۹

- تم کو بھی ہم دکھائیں کہ مجنوں نے کیا کیا ۴۲۰ -
- یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشہ بساط ۴۲۱ -
- آ کہ مری جان کو قرار نہیں ہے ۴۲۲ -
- ہماری جیب کو اب حاجتِ رفو کیا ہے ۴۲۳ -
- چاہتے ہیں خوب رُویوں کو اسد ۴۲۴ -
- نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے ۴۲۵ -
- اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کا فر پہ دم نکلے ۴۲۶ -
- کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی ۴۲۷ -
- مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے ۴۲۸ -
- کیا زہد کو مانوں کہ نہ ہو گرچہ ریائی ۴۲۹ -
- مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس ۴۳۰ -
- ہم نے بارہا ڈھونڈا، تم نے بارہا پایا ۴۳۱ -
- کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں ۴۳۲ -
- میں نے روکا راتِ غالب کو ورنہ دیکھتے ۴۳۳ -
- اہلِ بینش نے بہ حیرت کدہ شوخی ناز ۴۳۴ -
- ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا ۴۳۵ -
- میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد ۴۳۶ -
- چھوڑا مہِ نخب کی طرح دستِ قضا نے ۴۳۷ -
- ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن ۴۳۸ -
- کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی ۴۳۹ -
- اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے ۴۴۰ -
- کہا ہے کس نے کہ غالب برا نہیں لیکن ۴۴۱ -
- تم نے کیوں سوچی ہے میرے گھر کی درباری مجھے ۴۴۲ -
- کا۔ کی۔ کے:

عوامل کی موجودگی سے کلامِ غالب میں نئے نئے معانی کے امکانات سامنے آتے ہیں۔ انہوں نے کا، کی، کے اور کر جیسے حروف کو بے تکلف برتا ہے اور ایک ایک لفظ کو گنجینہ معنی کا ظلم بنادیا ہے۔

چند شعر بلور حوالہ دیکھیے:

زباں پہ بارے خدایا! یہ کس کا نام آیا ۴۴۳	کا:
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے ۴۴۴	-
عمر بھر کا تو نے پیان وفا باندھا تو کیا ۴۴۵	-
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے ۴۴۶	-
عشق کا اس کو گماں ہم بے زبانوں پر نہیں ۴۴۷	-
چمن کا جاوہ باعث ہے مری رنگیں نواکی کا ۴۴۸	-
جب تک کہ نہ دیکھا تھا قد یار کا عالم ۴۴۹	-
غلط ہے جذب دل کا شکوہ دیکھو جرم کس کا ہے ۴۵۰	-
نقش ، فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا ۴۵۱	-
اپنے پہ کر رہا ہوں قیاس اہل دہر کا ۴۵۲	-
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی ۴۵۳	-
کافی ہے نشانی ترا جھلے کا نہ دینا ۴۵۴	-
کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ ۴۵۵	کی:
حیف اُس چارگرہ کپڑے کی قسمت غالب ۴۵۶	-
یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح ۴۵۷	-
بلائے جاں ہے غالب اس کی ہر بات ۴۵۸	-
جفا میں اس کی ہے انداز کار فرما کا ۴۵۹	-
غیر نے کی آہ لیکن وہ خفا مجھ پر ہوا ۴۶۰	-
قید میں ہے ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد ۴۶۱	-
حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد ۴۶۲	-
جنوں کی دستگیری کس سے ہوگر ہونہ عریانی ۴۶۳	-
لے گئی ساقی کی نخوت قلزم آشامی مری ۴۶۴	-
ہو فشارِ ضعف میں کیا ناتوانی کی نمود ۴۶۵	-
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں ۴۶۶	-
قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں ۴۶۷	-
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا ۴۶۸	کے:
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا ۴۶۹	-



- قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں ۴۷۰
- آئینہ دیکھ اپنا سامنہ لے کے رہ گئے ۴۷۱
- مہرباں ہو کے بلا او مجھے چاہو جس وقت ۴۷۲
- کل کے لیے کر آج نہ بخت شراب میں ۴۷۳
- شوریدگی کے ہاتھ سے سر ہے وبال دوش ۴۷۴
- مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں ۴۷۵
- ان کے ناخن ہوئے محتاج حنا میرے بعد ۴۷۶
- دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا ۴۷۷
- خالی مجھے دکھلا کے بوقت سفر انگشت ۴۷۸
- مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے ۴۷۹
- وہ سن کے بلا لیں یہ اجارہ نہیں کرتے ۴۸۰
- کہاں تک روؤں اس کے خیمے کے پیچھے قیامت ہے ۴۸۱
- عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے ۴۸۲
- خدا کے واسطے داد اس جنون عشق کی دینا ۴۸۳
- عہدے سے مدح ناز کے باہر نہ آسکا ۴۸۴

درج بالا مثالوں سے غالب کے تخلیقی اسلوب اور صرنی و نحوی امتیازات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ انھوں نے عربی و فارسی جیسی منجھی ہوئی زبانوں کی قوت سے اردو زبان کو تقویت بخشی اور اپنی شاعری کے ایک ایک حرف کو صرنی اجتہادات کا امین بنادیا۔

### نحویاتِ کلامِ غالب:

نحویات کا مطالعہ دراصل کسی شاعر کے کلام کی معنیات کے مطالعے سے مربوط ہے۔ یہاں وہ قواعدِ زبان زیر بحث لائے جاتے ہیں جن کا تعلق علمِ معانی، علمِ بدیع اور بلاغتِ کلام سے ہوتا ہے۔ یعنی کوئی شاعر یا فن کار معنیاتی توسیع اور وفورِ معنی کے کون سے پیرائے اختیار کرتا اور کن اسالیبِ بیان کا انتخاب کرتا ہے؟ سید قدرت نقوی ”بحر الفصاحت“ جلد چہارم کے نقطہ آغاز میں رقم طراز ہیں:

”علمِ معانی کی تفہیم کا دار و مدار علمِ نحو کے قواعد سے واقفیت پر ہے کیونکہ علمِ معانی میں علمِ نحو کی

طرح کلمہ اور کلام سے بحث کی جاتی ہے۔ علمِ نحو میں کلمہ، کلام اور ان کی اقسام کی تعریف و درجہ بندی

بیان کی جاتی ہے۔ علمِ معانی میں ان امور کا شعر میں مقام اور اس سے پیدا شدہ وصفیت بیان کرتے ہیں۔

علمِ معانی میں اجزائے کلمہ و کلام یعنی ’مسند الیہ و مسند اور ان کے متعلقات کو شعر میں متعین

کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ان کی وجہ سے شعر میں کیا خوبی پیدا ہوئی ہے، ان کے تقدم و تاخر سے شعر کس مرتبے کا ہو گیا ہے۔“ ۴۸۵

کلام غالب کے معیاتی امتیازات اس باب کے جزو ”ب“ میں پہلے ہی متعین کیے جا چکے ہیں، تاہم نحویات کلام غالب میں نحویات اور قواعد زبان کے حوالے سے غالب کی شاعری کی معیاتی حدود پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی جائے گی۔

صرفیات کا موضوع مفردات اور نحویات کا موضوع مرکبات یعنی مرکب جملے ہوتے ہیں۔ علم صرف کا تعلق ان الفاظ کی خوبی سے ہے جب کہ نحویات میں الفاظ کی پرکھ جملوں کی صورت میں ہوتی ہے۔ نحویات وہ حصہ قواعد ہے جس میں اجزائے کلام کے باہمی ربط و تعلق کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔

الفاظ کی قوت اور قدر و قیمت سے انکار ممکن نہیں۔ زبانیں لفظوں کی بنیاد پر وجود میں آتی ہیں یہاں تک کہ تخلیق کائنات کا باعث بھی ایک لفظ ”کن“ کو قرار دیا جاتا ہے۔ غالب جیسے نابغہ شاعر نے جب اپنی شاعری کی خوبیوں کا لوہا منوانا چاہا تو اپنے کلام میں آنے والے ہر ”لفظ“ کو گنجینہ معنی کا طلسم قرار دیا۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کہ لفظوں میں معنوی ربط و تسلسل اُس وقت پیدا ہوتا ہے جو وہ باہم مربوط ہو کر جملوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ عصمت جاوید کسی بھی زبان کے مطالعے کو دراصل اس کے جملوں کا مطالعہ قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں:

”ہر لغوی لفظ جملے سے باہر رہ کر بھی معنی کا اشاریہ تو ہوتا ہے لیکن جملے کے سیاق و سباق ہی میں اس کے معنی متعین ہوتے ہیں اور لفظ کی بالقوہ معنیت کو قوت سے فعل میں لانے کے لیے لفظ کو جملے ہی میں دوسرے تفاعلی الفاظ کا سہارا لینا پڑتا ہے اور کسی زبان کا مطالعہ دراصل اس کے جملوں کا مطالعہ ہے۔“ ۴۸۶

نحویات کا موضوع کلام ہے اور کلام دو یا دو سے زائد با معنی لفظوں کے مجموعے کو کہتے ہیں۔ کلام کی قواعد میں دو قسمیں ہیں:

۱۔ مرکب ناقص۔

۲۔ مرکب تام۔

مرکب ناقص میں کہی گئی بات کا مطلب مکمل طور پر سمجھ میں نہیں آ سکتا اور شک و شبہ کی گنجائش باقی رہتی ہے۔ مثلاً رات اور دن، نیک عورت، سونے کی انگوٹھی وغیرہ۔ مرکب ناقص کی اقسام درج ذیل ہیں:

۱۔ مرکب اضافی۔

۲۔ مرکب توصیفی۔

۳۔ مرکب عطفی۔

۴۔ مرکب عددی۔

۵۔ مرکبِ اشاری۔

۶۔ مرکبِ جاری۔

### مرکبِ اضافی:

دو لفظوں میں ربط پیدا کرنا اضافت کہلاتا ہے۔ مرکبِ اضافی مضاف الیہ اور مضاف کا مجموعہ ہوتا ہے۔ جس کا تعلق کسی شے سے بیان کیا جائے اسے مضاف کہتے ہیں جب کہ جس سے تعلق پیدا کیا گیا ہو، اسے مضاف الیہ کہتے ہیں۔ مرکبِ اضافی کے لیے کا، کی اور کے کی علامات برتی جاتی ہیں۔ مثلاً:

- یہ رات بھر کا ہے ہنگامہ سحر ہونے تک ۴۸۷
- مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے ۴۸۸
- کچھ ادھر کا بھی اشارا چاہیے ۴۸۹
- زبان پہ بارےِ خدایا یہ کس کا نام آیا ۴۹۰
- سیکھے ہیں مہِ رخوں کے لیے ہم مصوری ۴۹۱
- دل کی وہ حالت کہ دم لینے سے گھبرا جائے ہے ۴۹۲
- نسیہ و نقدِ دو عالم کی حقیقت معلوم ۴۹۳
- فتنہ شور قیامت کس کی آب و گل میں ہے ۴۹۴
- ابنِ مریم ہوا کرے کوئی ۴۹۵

### مرکبِ توصیفی:

صفت اور موصوف کے مجموعے کو مرکبِ توصیفی کا نام دیا جاتا ہے۔ اردو میں صفت پہلے اور موصوف بعد میں آتا ہے جب کہ عربی و فارسی میں موصوف پہلے اور صفت بعد میں آتی ہے۔ غالب کے ہاں مرکبِ توصیفی کی ہر دو صورتیں موجود ہیں۔ مثلاً:

- یہ لاشِ بے کفن اسدِ خستہ جاں کی ہے ۴۹۶
- سرے سے تیز دشنہِ مرگاں کیے ہوئے ۴۹۷
- یہ کس بہشتِ شائل کی آمد آمد ہے ۴۹۸
- اے دلِ ناقتِ اندیش ضبطِ شوق کر ۴۹۹
- یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں ۵۰۰
- وہ ہم سے بھی زیادہ حسدِ تنجِ ستم نکلے ۵۰۱
- کہ رہے چشمِ خریدار پہ احسان میرا ۵۰۲

## مرکبِ عطفی:

دو یا دو سے زائد بمعنی لفظوں کا مجموعہ جو کسی حرفِ عطف سے ترکیب پائے مرکبِ عطفی کہلاتا ہے۔ مثلاً: شب و روز، مکر و فریب، مہر و محبت وغیرہ۔ کلام غالب میں مرکبِ عطفی کی بے شمار امثال موجود ہیں۔ چند مصرعے بطور حوالہ دیکھیے:

- رہنے دوا بھی ساغر و مینا مرے آگے ۵۰۳
- ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے میرا ۵۰۴
- بھرے ہیں جس قدر جام و سبویخانہ خالی ہے ۵۰۵
- جس کو ہودین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں ۵۰۶
- انسان ہوں، پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں ۵۰۷
- اگر اس طرۂ پر پیچ و خم کا پیچ و خم نکلے ۵۰۸
- سرکشۂ خماری رسوم و قیود تھا ۵۰۹
- دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں ۵۱۰
- بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر ۵۱۱
- سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں ۵۱۲
- لیکن اب نقش و نگار طاقِ نسیاں ہو گئیں ۵۱۳
- قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں ۵۱۴
- اٹھ گئی دنیا سے راہ و رسم یاری ہائے ۵۱۵
- ہے جن کے آگے سیم و زر مہر و ماہ ماند ۵۱۶
- آپ کاشیوہ و انداز و ادا اور سہی ۵۱۷

## مرکبِ عددی:

اسمِ عدد و اسمِ معدود کے مجموعے کو مرکبِ عددی کہتے ہیں، جیسے تیس دن، پچاس کتابیں وغیرہ۔ کلام غالب میں مرکبِ عددی کی کارفرمائی دیکھیے:

- یک ذرۂ زمیں نہیں بیکار باغ کا ۵۱۸
- میں اور صد ہزار نوائے جگر خراش ۵۱۹
- رات دن گردش میں ہیں سات آسمان ۵۲۰
- چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سو ۵۲۱
- تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے ۵۲۲

- دائم الحسب اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد ۵۲۳
- ہزاروں خواہشیں ایسی ہیں کہ ہر خواہش پہ دم اٹکے ۵۲۴
- سامان صد ہزار نمکداں کیے ہوئے ۵۲۵
- ایک دن گر نہ ہوا بزم میں ساقی نہ سہی ۵۲۶
- ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق ۵۲۷
- اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
- جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا ۵۲۸

### مرکب اشاری:

اسم اشارہ اور اسم مشار الیہ کے مجموعے کو مرکب اشاری کہتے ہیں۔ مثلاً یہ دنیا، وہ جہان میں ”یہ“ اور ”وہ“ اسم اشارہ اور ”دنیا“ اور ”جہان“ مشار الیہ ہیں۔ کلام غالب سے چند امثال دیکھیے:

- یہ کس بہشت شاکل کی آمد آمد ہے ۵۲۹
- یہ پر کی چہرہ لوگ کیسے ہیں؟ ۵۳۰
- وہ بھی دن ہو کہ اُس ستمگر سے ۵۳۱
- یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں ۵۳۲
- یہ لاش بے کفن اسد خستہ جاں کی ہے ۵۳۳
- نہ شعلے میں یہ کرشمہ نہ برق میں یہ ادا
- کوئی بتاؤ کہ وہ شوخ تند خو کیا ہے ۵۳۴
- وہ بدخو اور میری داستانِ عشق طولانی ۵۳۵
- تکلف برطرف تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی ۵۳۶
- خدا وہ دن کرے جو اس سے میں یہ بھی کہوں وہ بھی ۵۳۷
- وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں ۵۳۸
- وہ دلوں کہاں وہ جوانی کدھر گئی ۵۳۹
- وہ بلائے آسمانی اور ہے ۵۴۰
- دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا ۵۴۱

### مرکب جاری:

حرف جار اور اسم مجرور کا مجموعہ مرکب جاری کہلاتا ہے۔ مثلاً یہاں سے وہاں تک، چھت پر وغیرہ۔ غالب کے درج ذیل مصرعوں میں مرکب جاری کی کارفرمائی ملاحظہ کیجیے:

- شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک ۵۴۱
- تھا خواب میں خیال کو تم سے معاملہ ۵۴۲
- بات پرواں زبان جلتی ہے ۵۴۳
- ترے وعدے پر بنے ہم تو یہ جان تھوٹ جانا ۵۴۴
- مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں ۵۴۵
- یاں زمیں سے آساں تک سوتن کا باب تھا ۵۴۶
- ڈرے اس کے کمر کی دیواروں کے روزن میں ٹنڈیں ۵۴۷

ہمزہ سے بننے والے مرکبات:

نحویات کلام غالب میں ہمزہ کی مدد سے بننے والے مرکبات بھی بہت اہم ہیں۔ غالب کے نزدیک اس حرف کی بڑی اہمیت ہے انھوں نے ہمزہ کی مدد سے مرکبات بنانے کے نئے تجربات کیے ہیں جس سے لفظوں کی معنوی قدر و قیمت میں بے حد اضافہ ہوا ہے۔ وہ کہیں اسم و صفت سے ملانے، کہیں فعل اور اسم اور کہیں فعل، مفعول اور خبر کو ملانے کی غرض سے حرف ہمزہ کا استعمال کرتے ہیں۔ کہیں کہیں مرکبات کے صفاتی پہلو یا صفت اور حاصل مصدر سے بنائے گئے مرکبات میں ہمزہ کا سہارا لیتے ہیں۔ ہمزہ سے بننے والے مرکبات پر غالب کی گرفت بڑی مضبوط نظر آتی ہے۔ ہمزہ سے بننے والے مرکبات درج ذیل مصرعوں میں دیکھیے:

- سرمہ مفت نظر ہوں مری قیمت یہ ہے ۵۴۹
- تیر بھی سینہ بسمل سے پُرافشاں نکلا ۵۵۰
- ہر گوشہ بساط ہے سریشہ باز کا ۵۵۱
- کھیل لڑکوں کا ہوا دیدہ بینا نہ ہوا ۵۵۲
- شعلہ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد ۵۵۳
- ضعف میں طعنہ اغیار کا شکوہ کیا ۵۵۴
- کہ موج بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا ۵۵۵
- بازیچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے ۵۵۶
- نہ گریہ سحری ہے نہ آہ نیم شبی ہے ۵۵۷
- کہ ہے سرپنچہ مژگان آہو پشتِ خار اپنا ۵۵۸
- مژدہ قتلِ مقدر ہے جو مذکور نہیں ۵۵۹
- گدائے کوچہ سے خانہ نامراد نہیں ۵۶۰
- سخن میں خامہ غالب کی آتش افشانی ۵۶۱



- نشہ ر نک سے ہے واشد گل ۵۶۱
- میں معتقد فتنہ محشر نہ ہوا تھا ۵۶۲
- کس سے محرومی قسمت کی شکایت کیجے ۵۶۳
- توفیق بہ اندازہ ہمت ہے ازل سے ۵۶۴
- اے ساکنانِ کوچہ دلدار دیکھنا ۵۶۵
- ذوقِ نظارہ جمال کہاں ۵۶۶
- کس سے محرومی قسمت کی شکایت کیجے ۵۶۷
- میری آہیں بخیر چاکِ گریباں ہو گئیں ۵۶۸
- وہ ہم سے بھی زیادہ حسدِ تنجِ ستم نکلے ۵۶۹
- آسماں بیضہ قمری نظر آتا ہے مجھے ۵۷۰
- بچ آپڑی ہے وعدہ دلدار کی مجھے ۵۷۱
- بات کرتے کہ میں لبِ تشنہ تقریر بھی تھا ۵۷۲
- آئینہ داری یک دیدہ حیراں مجھ سے ۵۷۳
- سفیدی دیدہ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر ۵۷۴
- شکوہِ جور سے سرگرم جفا ہوتا ہے ۵۷۵
- وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں ۵۷۶
- فتنہ شور قیامت کس کے آبِ وگل میں ہے ۵۷۷
- میری آہیں بخیر چاکِ گریباں ہو گئیں ۵۷۸
- توفیق بہ اندازہ ہمت ہے ازل سے ۵۷۹
- ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا ۵۸۰
- گنجینہ معنی کا ظلم اس کو سمجھیے ۵۸۱

یہ صرف چند مثالیں ہیں ورنہ غالب کے ہر دوسرے شعر میں حرفِ ہمزہ ایک نئے حوالے اور نئے مرکب کا پیش خیمہ نظر آتا ہے اور لفظوں کے نئے معنی دریافت کرنے میں ہماری رہنمائی کرتا ہے۔  
 مرکبات ناقصہ یعنی مرکب کی جملہ اقسام اضافی، توصیفی، عطفی، عددی، اشاری و جاری کے ساتھ ساتھ مرکب تام اور جملے کی تمام اقسام بھی نحویات کے دائرہ بحث میں شامل ہیں۔  
**مرکب تام:**

دو یا دو سے زائد بمعنی الفاظ کا ایسا مجموعہ جس سے کہنے والے کی آرزو پوری ہو جائے اور سننے

والے کو بات پورے طور پر سمجھ آ جائے، کلامِ تام کہلاتا ہے۔ کلامِ مفید و کلامِ تام کو جملہ بھی کہتے ہیں اور جملہ عبارت ہے مسند، مسندالیہ، فعل اور فاعل اور مبتدا اور خبر سے۔ مرکبِ تام یا جملے کی درج ذیل اقسام ہیں:

۱۔ جملہ انشائیہ۔

۲۔ جملہ خبریہ۔

جملہ انشائیہ وہ جملہ ہے جس میں فعل امر، فعلِ نہی، سوال، ندا اور تمنا وغیرہ پائی جائے۔ مثلاً ”اے خدا رحم کر“، ”کاش ایسا نہ ہوتا“، ”کیا تم نہیں جاؤ گے؟“، ”ارے اسے روکو“ وغیرہ۔ یہ تمام جملے انشائیہ کہلائیں گے۔

جملہ خبریہ میں کسی بات کی خبر دی جاتی ہے اور اس جملے کے بولنے والے کو بھونا یا سچا کہہ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی جملے کی ان اقسام کی وضاحت کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”انشائیہ اسلوب وہ ہے جسے falsify نہ کر سکیں یعنی جس پر جھوٹ کا حکم نہ لگ سکے لہذا تمام استنبہائی، دعائیہ، امریہ کلام انشائیہ اسلوب میں ہوتا ہے اور انشائیہ کلام میں از خود معنی کی کثرت ہوتی ہے۔

ایسا کلام جسے falsify کر سکیں خبریہ کہلاتا ہے۔ انشائیہ اور خبریہ کی تفریق ہزار برس پہلے کے عرب ماہرینِ نحو نے وضع کی تھی۔ مغرب میں اب جا کر اس بات کا احساس ہو رہا ہے کہ استنبہائی اور امری کلام میں معنی کی کثرت ہوتی ہے۔“ ۵۸۳

معنی آفرینی پر مبنی کلام تہ دار اور پیچ دار ہوتا ہے۔ شعرا اپنے کلام کو معنی یاب بنانے کے لیے انشائیہ اسلوب کو محبوب و مرغوب قرار دیتے رہے ہیں جیسا کہ غالب اپنی شاعری کو ”گنجینہ معنی کا طلسم“ قرار دے کر بصدنا ز فرماتے ہیں:

مرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدیق توضیح  
مرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل ۵۸۴

غالب کا انشائیہ اسلوب تفہیم غالب اور امکان معنی کے سلسلے کو جاری و ساری رکھے ہوئے ہیں بلکہ بعض اشعار تو ایسے ہیں کہ تعین معنی کا مرحلہ حتمی طور پر طے ہی نہیں ہو سکتا جس کی ایک ادنیٰ سی مثال مطلعِ سر دیوان ہے جبکہ شمس الرحمن فاروقی جیسے شارح بھی غالب کے بعض اشعار کی تفہیم میں اپنے آپ کو بے بس پاتے ہیں۔ مثلاً درج ذیل اشعار کی نسبت ”تفہیم غالب“ میں ان کی رائے ملاحظہ کیجیے:

مثال نمبر ۱: کس پردے میں ہے آئینہ پرداز اے خدا!

رحمت کہ عذر خواہ لبِ بے سوال ہے  
”کئی ہفتوں کے غور کے بعد میں مجبور اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ یہ شعر تعبیر و تشریح کا متحمل نہیں

ہو سکتا۔“ ۵۸۵

مثال نمبر ۲: ٹو ، اور آرائشِ خم کا کل

میں ، اور اندیشہ ہائے دور دراز

”بظاہر یہ شعر بہت سادہ ہے لیکن اسے غالب کے مبہم ترین اشعار میں شمار کرنا چاہیے کیونکہ ہزار تجزیے کے باوجود اس کے تمام رموز واضح نہیں ہوتے۔“ ۵۸۶

مثال نمبر ۳: یہ کہہ سکتے ہو ، ہم دل میں نہیں ہیں ، پر یہ بتلاؤ

کہ جب دل میں شہسباز تم ہو تو آنکھوں سے نہاں کیوں ہو

”شعر کے معنی بیان کرنا ٹیڑھی کھیر ہے۔ کچھ معنی متداول شروع میں ہیں اور ایک آدھ نکات

میں نے نکالے ہیں لیکن میں مطمئن نہیں ہوں۔“ ۵۸۷

غالب کے انشائیہ جملوں پر مبنی چند شعری حوالے دیکھیے:

ہاں وہ نہیں خدا پرست ، جاؤ وہ بے وفا سہی

جس کو ہودین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں ۵۸۸

ضعف سے اے گر یہ کچھ باقی مرے تن میں نہیں

رنگ ہو کر اڑ گیا جو خوں کہ دامن میں نہیں ۵۸۹

قید میں ہے ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد

ہاں کچھ اک رنجِ گراں باری زنجیر بھی تھا ۵۹۰

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں

شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں ۵۹۱

کہتے ہیں ، جیتے ہیں امید پہ لوگ

ہم کو جینے کی بھی امید نہیں ۵۹۲

مانعِ دشتِ نوردی کوئی تدبیر نہیں

ایک چکر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں ۵۹۳

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود

پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟ ۵۹۴

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند

گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں ۵۹۵

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام

ساتی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں ۵۹۶

سوال:

فعلِ نہی:

ایک ہی غزل کے چند مصرعے دیکھیے:

اے عندلیب! وقتِ وداعِ بہار ہے -  
 اے عندلیب! یک کفِ خس بہرِ آشیاں -  
 اے بے دماغ! آئینہ تمثالِ دار ہے -  
 اے مرگِ ناکہاں تجھے کیا انتظار ہے ۵۹۷ -  
 منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے  
 عرش سے ادھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا ۵۹۸  
 نہ کرتا کاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہدم  
 کہ ہوگا باعثِ افزائشِ دردِ دروں وہ بھی ۵۹۹  
 جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار  
 اے کاش! جانتا نہ ترے رہ گزر کو میں ۶۰۰

تمنا:

جملہ انشائیہ ہو یا خبریہ، وہ مختص الفاظ کا مجموعہ نہیں ہوتا بلکہ لفظوں کا دروبست اور الفاظ کی ترتیب اس کے معنی و مفہوم پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ بقول عصمت جاوید:

”جملہ صرف الفاظ کا مجموعہ نہیں بلکہ با معنی مجموعہ ہوتا ہے اور یہ معنی پن صرف مجرد الفاظ کے ذریعے نہیں بلکہ جملے میں الفاظ کی مخصوص ترتیب کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔ جملے کی اس توانائی خصوصیت کو جس میں جملے میں الفاظ کی مخصوص ترتیب محض ہوتی ہے، تنظیمیہ ترتیب کہا جاتا ہے۔“ ۶۰۱

درج ذیل اشعار دیکھیے جن میں لفظوں کے دروبست سے معنی میں قولِ محال کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے:

ہم کو ستم عزیز ، ستم گر کو ہم عزیز  
 نامہرباں نہیں ہے ، اگر مہرباں نہیں ۶۰۲

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر! ورنہ  
 کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں ۶۰۳

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا  
 جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا ۶۰۴

الفاظ کے دروبست کے ساتھ ساتھ جملے کی ادائیگی کا انداز اور لب و لہجہ بھی جملے کی معنیات میں تبدیلی پیدا کر سکتا ہے۔ مثلاً اگر ایک بات کو سرگوشی کے انداز میں کہا جائے تو جملے کا تاثر مختلف ہوگا اور لاکار کر کہا جائے تو مخاطب پر یکسر مختلف تاثر مرتب کرے گا۔ اور اگر جملے کا کچھ حصہ کہتے کہتے ادھر ادھر جاسے تو جملے کے مخدوف حصے کی معنیات مخاطب کی مرضی پر موقوف ہوگی۔ ڈاکٹر محمد آفتاب احمد لسانی

امور میں لہجے کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”کسی زبان میں گفتگو کرتے وقت لہجہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ لہجہ ہی ہے جو زبان میں جاذبیت، دلکشی اور حلاوت پیدا کرتا ہے۔ لہجہ ہی سے اہل زبان ہونے اور اہل غیر اہل زبان ہونے کا پتا چلتا ہے... محض لہجے کے اتار چڑھاؤ سے ایک ہی جملے کو سادہ، سوالیہ یا نفی کا بنا دیتے ہیں۔“ ۶۰۵

نحویاتِ کلامِ غالب میں بیک وقت جملہ سازی کے تمام مذکورہ امکانات بروئے کار لائے گئے ہیں۔ حالی نے پہلے پہل غالب کی شاعری کے اس پہلو کی طرف توجہ مبذول کروائی اور اس ذو معنی اور پہلو دار انداز بیان کے متعدد شعری حوالے رقم کیے۔ مثلاً اس شعر کے متعدد معانی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کون ہوتا ہے حریفِ مئےِ مردِ افکنِ عشق

ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد ۶۰۶

”مئےِ مردِ افکنِ عشق کا ساقی یعنی معشوق، بار بار صدا دیتا ہے یعنی لوگوں کو شرابِ عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ کہ شرابِ عشق کا کوئی خوابیدار نہیں رہا، اس لیے اس کو بار بار صدا دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں اور وہ یہ کہ پہلا مصرع یہی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں اور وہ اس مصرعے کو مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں کہتا ہے: کون ہوتا ہے حریفِ مئےِ مردِ افکنِ عشق؟ یعنی کوئی ہے جو مئےِ مراد افکنِ عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں بولتا تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے: ”کون ہوتا ہے حریفِ مئےِ مردِ افکنِ عشق! یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجے اور طرزِ ادا کو بہت دخل ہے۔ کسی کو بلانے کا لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا انداز اور ہے...“ ۶۰۷

رموزِ اوقاف بھی شعر کے مفہوم کو متعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ جدید رسمیاتِ شرح نگاری میں آج کل اس بات کو بہت اہم گردانا جا رہا ہے کہ شعر سے کثیر اور باریک ترین مضامین اخذ کیے جائیں اور معنی کی کثرت کا سراغ لگایا جائے، بالخصوص کلامِ غالب کے باب میں شمس الرحمن فاروقی کی یہ رائے قابلِ غور ہے کہ:

”غالب کے یہاں چونکہ پیچیدگی، عام اردو شعرا کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے اس لیے ان

کے کلام میں یہ صورت بہت نظر آتی ہے کہ مختلف علاماتِ اوقاف استعمال ہوں تو معنی بدل جاتے

ہیں۔ بعض اوقات معنی کی تبدیلی اتنی شدید ہوتی ہے کہ ایک ہی شعر کئی مضامین کا حامل ٹھہر

سکتا ہے۔“ ۶۰۸

فاروقی غالب کے مصرع ”خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں“ کے لہجے کا تعین کچھ اس

طرح کرتے ہیں:

- ۱۔ وہ کیا صورتیں ہوں گی (تجسس و استفہام)۔
- ۲۔ کیا (عمدہ) صورتیں ہوں گی (تخیر)۔
- ۳۔ کیا کیا صورتیں ہوں گی (تسین)۔
- ۴۔ کیا صورتیں ہوں گی (کون سی؟ کن اوکوں کی؟ — استفہام)۔
- ۵۔ بھلا کیا صورتیں ہوں گی (کس طرح کی ہوں گی؟) — لاعلمی۔
- ۶۔ جانے کیا صورتیں ہوں گی پنہاں ہو گئیں (تفلّر)۔

”یہ ہے انشائیہ انداز بیان کی معراج لیکن ابھی صرف دعو کے باعث پیدا ہونے والے

امکانات کا تذکرہ باقی ہے۔۔۔“ ۱۰۹

معنی کے امکانات کی کثرت ہی ہے کہ غالب کو صدیوں سے پڑھا اور سمجھا جا رہا ہے۔ غالب عموماً خبریہ بیان کی بجائے انشائیہ طرز بیان سے سادہ سی بات کو طلسم معنی کے سانچے میں ڈھال دیتے ہیں۔ یہاں وہ صرف استفہامیہ اور استعجابیہ لہجے ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ:

”کبھی لفظوں اور آوازوں کی تکرار سے، کبھی کسی تلفظ میں تخفیف یا اضافے کے ذریعے، کبھی

مناسبات لفظی کی بنیاد پر اپنے لہجے میں ارتعاشات پیدا کرتے ہیں اور کبھی مکالمے، تقابل اور

موازنے کا طریقہ استعمال کر کے مناسب یا متضاد صورت حال ابھارتے ہیں۔ لہجے کا یہ تنوع ان کی

شاعری میں بلند آہنگی اور شکوہ کی بالادستی کے ساتھ ساتھ کبھی ان کے لہجے میں ٹھہراؤ، کبھی سرگوشی

کبھی محزونی، کبھی دھیما پن اور کبھی نرم روی پیدا کر دیتا ہے۔“ ۱۱۰

محذوف جملہ:

ہم اپنے خیالات و جذبات کی ترجمانی کے لیے زبان کا استعمال مختلف النوع انداز میں کرتے ہیں۔ اور زبان چونکہ جملوں سے مل کر بنتی ہے لہذا اظہار مقاصد کے لحاظ سے جملے کی نوعیتیں بھی بدلتی رہتی ہیں۔ کبھی کبھی ہم ایک لفظ ہی سے کام لے لیتے ہیں مثلاً ”جاؤ“، ”ہاں“، ”نہیں“ وغیرہ سے ہم ایک مکمل جملے کا کام لے سکتے ہیں۔ کبھی ہم فعل اور کبھی فعل ناقص یعنی ”ہے“ یا کوئی اسم بھی حذف کر دیتے ہیں لیکن اس کے باوجود جملہ کی تاثیر مکمل رہتا ہے۔ قواعد کے اعتبار سے محذوف جملہ وہ ہوتا ہے جس میں اسم، فعل یا کوئی اور ضروری جز وادھورا چھوڑ دیا جائے۔ اس لسانی تدبیر کا مقصد کفایت لفظی کے ساتھ ساتھ حسن کلام بھی ہوتا ہے۔ کبھی کبھی بات میں زور پیدا کرنے کے لیے ایما بیت و اشاریت کا جو ہر دکھانے کے لیے حذف وار جملے لکھے جاتے ہیں۔ کہیں فعل ناقص محذوف ہوتا ہے جیسے اکثر ضرب الامثال میں بات میں گہرائی کو جادینے کے لیے فعل ناقص ”ہے“ محذوف ہوتا ہے۔ مثلاً:

گھڑی میں تولہ، گھڑی میں ماشہ



یا

منہ میں دانت نہ پیٹ میں آنت

جیسیہ جملوں میں بھی اکثر فعل ناقص محذوف ہوتا ہے۔ مثلاً:

”مبارک مبارک، سلامت سلامت“

”آپ اور شریف ا“

مقابلے کے لیے جب حرف استفہام تکرار کے ساتھ آئے تو عموماً فعل ناقص ”ہے“ حذف

ہوتا ہے۔ مثلاً:

”کہاں راجہ بھوج، کہاں گنگا تلی“

”کہاں آپ اور کہاں میں“

فعل ناقص ”ہے“ کے علاوہ کبھی کبھی دوسرے افعال بھی محذوف ہوتے ہیں۔ مثلاً:

”وہ بھی گیا اور میں بھی“، ”مسی بھی چھوڑ دی اور داڑھی بھی“۔

دوسرے جملے میں غالب نے داڑھی چھوڑنے کو بطور محاورہ استعمال کر کے لطفِ زبان

کا اہتمام کیا ہے۔ کبھی کبھی اسم کو بھی محذوف کر دیتے ہیں۔ مثلاً: ”تم نے اچھی کہی“، ”کیا پوچھتے ہو؟“

ان جملوں میں اسم ”بات“ محذوف ہے۔ چونکہ بات مونث ہے اس لیے ان جملوں میں فعل کے ساتھ

تانیث کے صرفیے استعمال ہوتے ہیں لیکن کبھی کبھی تذکیر کے فعلی صرفیے بھی استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً:

ع: ہم اُس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

جہاں حرف نفی دوبار آئے وہاں اردو میں پہلا حرف نفی بالعموم محذوف ہوتا ہے مثلاً:

”تم آئے نہ وہ آیا“۔ ۱۱۱

محذوف جملوں سے کلام میں جو لطف و اثر پیدا ہوتا ہے غالب اس سے بخوبی واقف تھے اور اس

لسانی صورت حال سے وہ اکثر اپنے کلام کی تہ داری اور معنویت میں اضافہ کرتے ہیں۔ منشی ہرگوپال تفتہ

کو ایک خط میں فخریہ لکھتے ہیں:

”میرا دیوان فارسی جو دیکھے گا وہ جانے گا کہ جملے کے جملے مقدّر چھوڑ جاتا ہوں، مگر ہر سخن

وقتے، ہر اک نکتہ مکانے دارد“۔ ۱۱۲

غالب کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی بھر دینے کے دلدادہ تھے اور کچھ بھی نہ کہا اور کہہ بھی

گئے کے مصداق جو جملہ حذف و مقدر ہوتا ہے، قاری کا ذہن اس طلسم خیال تک پہنچ کر جو ذہنی مسرت

حاصل کرتا ہے وہی درحقیقت حاصلِ کلام ہوتی ہے۔

غالب نے جو رائے دیوانِ فارسی کے باب میں دی تھی ان کا مجموعہ اردو بھی اس وصف سے خالی

”... مانا کہ ایجاز نویسی کا یہ وصف دوسروں کے یہاں بھی نظر آتا ہے اور ہر شاعر کے یہاں دس پانچ شعر ایسے مل جاتے ہیں جن پر الفاظِ قلیل اور معنی کثیر کا اطلاق ہو سکتا ہے لیکن غالب کا تو تقریباً سارا اردو دیوان اس خصوصیت کا حامل ہے... وہ اپنے کلام میں اکثر جگہ پورے پورے فقرے اور بعض لمبی لمبی عبارتیں محذوف کر جاتے ہیں اور اس خاص انداز سے کہ قاری یا سامع کا ذہن خود بخود اس خلا کو پُر کر لیتا ہے۔“ ۶۱۳

درج ذیل شعر بطور مثال دیکھیے:

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام  
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں ۶۱۴  
گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر  
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدحِ خوار دیکھ کر ۶۱۵  
قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہدم  
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو ۶۱۶

ان اشعار میں جو باتیں مقتدر و محذوف ہیں قاری کا ذہن انھیں خود بخود اخذ کر لیتا ہے۔

اردو جملے کی ایک ساخت ایسی بھی ہے جس میں یا تو فاعل ہوتا ہی نہیں یا پھر صرف جملوی فاعل ہوتا

ہے۔ مثلاً ”معلوم ہوتا ہے کہ“ یا ”پتہ چلا کہ“۔ ۶۱۷

غالب کے درج ذیل اشعار دیکھیے:

کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا  
دل کہاں کہ گم کی جسے ہم نے مدعا پایا ۶۱۸  
کہتے ہیں، جیتے ہیں امید پہ لوگ  
ہم کو جینے کی بھی امید نہیں ۶۱۹  
کہوں جو حال تو کہتے ہو مدعا کہیے  
تمھی کہو کہ جو تم یوں کہو تو کیا کہیے ۶۲۰

جملہ مفرد بھی ہوتا ہے اور مرکب بھی اور دو مفرد جملے مل کر ایک مرکب جملے کی تشکیل کرتے ہیں۔ مثلاً:

ظلم کر ظلم! اگر لطفِ درلغ آتا ہو ۶۲۱

شرم اک ادائے ناز ہے، اپنے ہی سے سہی

ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں ۶۲۲

غم اگرچہ جاں نسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے  
 غم عشق گر نہ ہوتا ، غم روزگار ہوتا ۶۲۲  
 بازیچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے  
 ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے ۶۲۳  
 ہم پکاریں اور کھلے یوں کون جائے  
 یار کا دروازہ پاویں گر کھلا ۶۲۴

یہاں چھوٹے چھوٹے مفرد جملے مل کر مرکب جملے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ جملے کے مختلف حصے آپس میں ایک داخلی اشتراک رکھتے ہیں اور اگر ان میں کچھ الفاظ منہایا اضافہ کر دیے جائیں تو بنیادی جملے یا اصلی جملے سے مزید جملوں کا اشتقاق ممکن ہوتا ہے۔ قواعد جدید میں اسے تبادلی قواعد کا نام دیا جاتا ہے۔ تبادلی قواعد کو ساختی قواعد کا ردِ عمل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس تصور کی نمائندگی نوم چامسکی نے کی اور قواعدِ زبان کی دنیا میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ تبادلی قواعد کے تحت پہلی بار زبان کی اندرونی اور بیرونی دونوں سطحوں کو درخورِ اعتنا سمجھا گیا اور لسانی مطالعے کے دواہم پہلو یعنی معنیات و صرفیات و نحویات دونوں زیرِ بحث لائے گئے۔

”چامسکی کا کہنا ہے کہ اندرونی سطح پر دنیا کی تمام زبانیں مماثل ہوتی ہیں اور بیرونی سطح پر ان میں جو جو تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں وہ ہر لسانی فرقے کے لیے مخصوص ہوتی ہیں جس کی وجہ سے زبانوں کے قواعد میں اختلافات پائے جاتے ہیں۔۔۔ تبادلی قواعد نو لیس زبان کی بالاسطی قواعد کے ساتھ ساتھ اس کے تہ نشیں قواعد کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔“ ۶۲۶

تبادلی قواعد کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ قواعد میں جملے کو بنیادی عنصر قرار دیتی ہے۔ چامسکی کا کہنا ہے کہ قواعد صحیح معنوں میں وہی ہے جو جملہ سازی کے گر سکھاتی ہے۔ جب ہم کوئی زبان سیکھتے ہیں تو دراصل اس زبان میں جملے بنانے کے گروں سے واقفیت حاصل کرتے ہیں۔ ہر زبان جملوں کی لامحدود تعداد پر مشتمل ہوتی ہے اور اگر ایک آدمی کسی زبان میں بے شمار جملے ادا کر سکتا ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ اسے یہ تمام جملے از بر ہوتے ہیں۔۔۔ بلکہ جملوں کی تعمیر کے پس پردہ کچھ اصول ہوتے ہیں جنہیں اہل زبان غیر شعوری طور پر استعمال کرتے ہیں اور اپنے محدود ذخیرہ الفاظ سے لامحدود جملے بنا سکتے ہیں۔ ۶۲۷

تبادلی قواعد کی رو سے مطالعہ زبان میں ان اصولوں کی دریافت اور تفہیم اہم ہے جن کی مدد سے مختلف قسم کے جملے تشکیل پاتے ہیں۔ گویا ہر زبان کے بے شمار جملے ان جملوں سے مشتق ہوتے ہیں جنہیں اصطلاح میں پُر مغز یا اصلی جملہ کہتے ہیں۔ اصلی جملے صرف بیانات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان بیانات کا متبادل استفہام، نفی، امر، فجائیہ، مجہول اور مرکب جملوں میں ہوتا ہے۔ تبادلی قواعد میں وہ اصول دریافت کیے جاتے ہیں جن کے تحت ایک جملہ دوسری قسم کے جملے میں منتقل ہو سکتا ہے۔ ۶۲۸

جادوی قواعد کا یہ تصور روایتی قواعد ایسی کے تصور سے یکسر مختلف ہے۔ "اصلی جملے" کا یہ تصور سائنٹفک بھی ہے اور کسی زبان کی لسانی حدود کو سمجھنے میں معاون بھی۔ مغرب میں آج اس بات پر بہت تحقیق ہو رہی ہے کہ ایک جملے سے کس اور کتنی کثیر اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ یہاں تک شری شعریات کا تعلق ہے تو ادب میں یہ بحث نئی نہیں بلکہ بہت پرانی ہے بلکہ غالب نے شعر کی خوبی ہی اس امر میں دیکھی ہے کہ اس میں امکانِ معنی کی کثرت، دواور بدلتے ہوئے حالات و واقعات کے تناظر میں کلام کے معنی بھی تبدیل ہوتے چلے جائیں۔ ایمائیت، ذومعنویت اور معنی یابی ان کے نزدیک بڑی شاعری کی پہچان ہے۔ ایسی شاعری جس کا ایک ایک لفظ ہر بار پڑھنے پر ایک نئے معنی کا امانت دار ہو اور طلسم الفاظ کی گرہیں جس قدر کھولی جائیں نئے نئے معنی پڑھنے والے کے سامنے آتے چلے جائیں، شعر میں یہ کیفیت پیدا کرنے کے لیے وہ متعدد شعری وسائل بروئے کار لاتے ہیں۔ انہوں نے ابہام کے ذریعے معنی کے امکانات اجاگر کیے ہیں۔ ان کا یہ دعویٰ بجا ہے کہ:

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا

صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے ۲۹

ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی، غالب و میر کے ایک شارح کی حیثیت سے اس بات پر زور دیتے ہیں کہ کلاسیکی ادب کی توضیح میں اگر علاماتِ اوقاف نہ لگائے جائیں تو نہ صرف شعر کی قرأت بلکہ معنی بھی بدل جاتے ہیں اور وفورِ معنی کے امکانات بھی کئی گنا بڑھ جاتے ہیں۔ مثلاً اوقاف کی تبدیلی کی بنیاد پر وہ غالب کے درج ذیل مصرعے کی آٹھ ممکنہ قرأتوں کی نشان دہی کرتے ہیں:

لاف تمکین فریب سادہ دلی

ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز ۳۰

۱۔ لاف، تمکین، فریب، سادہ دلی

۲۔ لاف، تمکین، فریب، سادہ دلی

۳۔ لاف، تمکین، فریب سادہ دلی

۴۔ لاف، تمکین فریب سادہ دلی

۵۔ لاف، تمکین فریب سادہ دلی

۶۔ لاف، تمکین فریب سادہ دلی

۷۔ لاف، تمکین، فریب سادہ دلی

۸۔ لاف، تمکین فریب، سادہ دلی

ان قرأتوں پر الگ الگ غور کیجیے۔ آٹھ قرأتوں کے اعتبار سے شعر کا مطلب حسب ذیل ہوگا:

۱۔ پُر غرور دعویٰ بھی ہے، وقار و ضبط بھی، فریب بھی ہے، سادہ دلی بھی، یہ سب چیزیں موجود ہیں لیکن

- ہمارے دل میں ان کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ہمارا دل تو سینہ گداز اسرار کا گنجینہ ہے۔
- ۲۔ ہماری سادہ دلی دراصل ہمارے وقار و ضبط کو فریب دینے والا جھوٹا دعویٰ ہے ورنہ ہمارا دل تو سینہ گداز رازوں سے بھرا پڑا ہے۔ اس میں سادہ دلی کی گنجائش کہاں؟
- ۳۔ ہم نے صبر و ضبط و وقار کا دعویٰ تو کیا ہے لیکن دراصل یہ ہماری سادہ دلی ہے جس کی بنا پر ہم ضبط کے فریب میں مبتلا ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ہمارا دل سینہ گداز رازوں سے پگھلا جا رہا ہے۔
- ۴۔ ہمارا دعویٰ تو یہ ہے کہ ہم ایسی سادہ دلی رکھتے ہیں جو ہوش و ضبط کا فریب دیتی ہے یعنی ہماری سادہ دلی کی بنا پر لوگوں کو یہ دھوکا ہے کہ ہم بڑے صبر و ضبط والے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہمارا دل سینہ گداز اسرار سے بھرا پڑا ہے۔
- ۵۔ ہماری پر غرور شیخی دراصل ہماری سادہ دلی کو وقار و ضبط کا فریب دے رہی ہے ورنہ اصلیت تو یہ ہے کہ ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز
- ۶۔ اے تمکلیں فریب دعوائے سادہ دلی، سچ تو یہ ہے کہ ہمارا دل سینہ گداز رازوں سے بھرا پڑا ہے۔ ہم سادہ دل کہاں ہیں؟ یہ تو محض دعویٰ ہی دعویٰ ہے۔
- ۷۔ ہمارا ضبط و وقار صرف جھوٹا دعویٰ ہے۔ ہماری سادہ دلی صرف فریب ہے۔ دونوں طرح ہم جھوٹے ہیں۔ اصل تو یہ ہے کہ ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز۔
- ۸۔ اے سادہ دلی! تو ایسا دعویٰ ہے جو وقار کا فریب دیتا ہے لیکن ہم میں سادہ دلی ہے نہ وقار۔ ہم تو سینہ گداز رازوں سے بھرے پڑے ہیں۔ ۳۱
- مذکورہ تمام تشریحات کے باوجود فاروقی کے نزدیک یہ سوال برقرار رہتا ہے کہ وہ کون سے راز ہیں جو سینہ گداز ہیں؟ شاید یہ اسرار کائنات ہیں جن کے بوجھ سے پہاڑوں کا زہرہ آب ہوتا ہے اور جنہیں ایک عارف ہی سہاڑ سکتا ہے۔ ۳۲
- کلام غالب کی معنوی گہرائی تک رسائی آسان نہیں۔ وہ اپنی قوتِ تخیل سے زمان و مکاں کی حدود سے ماورا بھی دیکھنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ ان کے اشعار کا مفہوم استعاروں، علامتوں اور پیکروں میں گندھا ہوا ہوتا ہے۔ بعض اوقات تو لفظیات و صوتیات اور صرفیات و نحویات بھی معنوی تشکیل میں برابر کے حصہ دار نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنی شاعری کے توسط سے لسانیات و اسلوبیات کی ایک نئی دنیا متعارف کروائی ہے جس کی معنویت کی تہیں دن بدن کھلتی چلی جا رہی ہیں۔ وہ اپنے محشرستانِ خیال سے ایسے نکتے نکالتے ہیں کہ گنجینہ معنی کا یہ طلسم ہر بار کسی نئے رنگ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر عہد کا قاری اپنی ذہنی انج اور عصری تقاضوں کے مطابق کلام غالب سے کچھ نہ کچھ ”نیا“ کشید کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ غالب ایک بڑے فن کار ہیں اور بڑے فن کار بقول وارث علوی:
- ”فن کار کے تخیل میں اتنی قوت ہوتی ہے کہ وہ ایک عام تجربے کی تمام وسعتوں اور گہرائیوں

کی تھالے سکے اور تجربے کو اس کی آخری حدود تک پہنچائے۔“ ۱۳۳

غالب کا فن قائم بالذات ہے اور اپنے اندر ایک جہان مٹی سمیٹے ہوئے ہے۔ کلام غالب کی معنویت ایک ایسی چٹان پر متمکن ہے جہاں ذہن رسا کی پرواز بھی اکثر ساتھ نہیں دیتی۔ بقول علامہ اقبال:

فکرِ انساں پر تری ہستی ہے یہ روشن ہوا

ہے پر مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا ۱۳۴

غالب کی شہری لسانیات اور اسلوبیات کی پرکھ رائج پیاووں پر نہیں کی جاسکتی بلکہ ان کی شاعری سے زبان و بیان اور اسلوبیات کے نئے معیارات تشکیل دیے جاسکتے ہیں۔ صرف ونحو کے ذیل میں نئے قواعد مرتب کیے جاسکتے ہیں، لسانیاتی تجدد پسندی کے نئے باب رقم کیے جاسکتے اور نظمیں معنی کی کرہ کشائی کے نئے اسباب فراہم کیے جاسکتے ہیں۔

### مرکب افعال پر ایک نظر:

مرکب افعال اور امدادی افعال کو قواعد زبان کی اصل بنیاد تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان کے استعمال سے زبان و بیان میں وسعت پیدا ہوئی ہے اور یہ اپنی صورت بدل بدل کر معنوی امکانات کی توسیع کے امکانات فراہم کرتے ہیں۔ مولوی عبدالحق امدادی افعال کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اصل فعل کے ساتھ بعض دوسرے فعل یا ان کے اجزاء کے آجانے سے اصل فعل کے معنوں میں تھوڑا بہت تغیر ہو جاتا ہے۔ یا تو اصلی معنوں میں زیادہ قوت پیدا ہو جاتی ہے یا کلام میں کوئی حسن اور خوبی آ جاتی ہے... امدادی افعال کی مدد سے بے شمار لطیف اور نازک معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔ اردو زبان میں امدادی افعال نے بڑی وسعت اور نزاکت پیدا کر دی ہے۔ اکثر اوقات امدادی افعال سے معانی میں جو فرق پیدا ہو جاتا ہے وہ بہت نازک اور پُر لطف ہوتا ہے۔ یہ ذکر زیادہ تر نحو سے متعلق ہے۔“ ۱۳۵

افعال مرکب مصدر سے بنائے جاتے ہیں۔ ان کے بنانے کے دو طریقے ہیں:

۱۔ امدادی افعال کی مدد سے۔

۲۔ اسما و صفات کی ترکیب سے۔

امدادی افعال فعل کی تکمیل میں معاون ہوتے ہیں۔ ان کے استعمال سے بات میں لطافت اور

حسن پیدا ہوتا ہے:

”افعال کی گونا گوں صورتوں کی وجہ سے اردو کا معنوی رتبہ بہت بلند ہوا ہے اور انہی کی بدولت

اردو میں زمانے اور حالت کے نازک سے نازک فرق کو نہایت صحت کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے۔

مثال کے طور پر ایک ہی فعل کی ان متنوع صورتوں کو دیکھیے:

کر دیا، کر دیا ہے، کر دیا تھا، کر دیا ہوگا، کر دیا کرتا تھا، کر دیا کرتا ہے، کر دیا



کرتا، کر دیا ہو، کر دیتا ہو، کر دیا ہوتا، کر دیتا، کر دے، کر دے گا، کر دیتا ہے، کر دیتا تھا، کر دیتا ہوگا، یہ بھی خیال رہے۔ مندرجہ بالا ہر فعلیہ صورت سے غائب، حاضری، متکلم اور مذکر و مؤنث اور واحد جمع کی بنا پر بیسیوں دوسری صورتیں اخذ کی جاسکتی ہیں۔ ۶۳۶

اردو زبان میں مرکب افعال کا استعمال بہت متنوع اور خاصا پھیلا ہوا ہے۔ ان سے بننے والے محاوروں اور ترکیبوں کی تعداد بلاشبہ ہزاروں تک پہنچے گی۔ ۶۳۷

غالب کی شاعری کے صر فی و نحوی امتیازات کا تعین کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ انہوں نے اپنے کلام کی معبئیاتی توسیع کے لیے فعلیت (Verbalisation) کے نوع بہ نوع امکانات کو جگہ دی ہے۔ ان کے لہجے کی ڈرامائیت، مکالماتی فضا، قول محال کی کیفیت اور افعال مرکبہ کی تکرار ان کی شاعری میں فعلیت کے اظہار کو ابھارتی ہے۔ صر فی و نحوی اعتبار سے وہ الفاظ کی تقلیب و تحریف سے نئی معنوی جہات متعارف کرواتے ہیں۔ ان کی ہر غزل کی ڈکشن میں فنی لحاظ سے ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن میں لسانی جدت کے چند پہلو اور اسلوبیاتی امکانات کی بشارت موجود ہو۔ تکنیکی اعتبار سے وہ محض الفاظ و اصوات پر ہی اپنی توجہ مرکوز نہیں رکھتے بلکہ نئے استعاراتی پیکر تراشتے ہیں۔ تمثیلی انداز اختیار کرتے ہیں، استفساری اسلوب اختیار کرتے ہیں اور قول محال کی کارفرمائی سے شعر کی نحوی ساخت کو ایک نیارنگ و آہنگ بخشتے ہیں اور یہ سب شعری تجربہ اس مہارت سے دوہرایا جاتا ہے کہ شعر کی نحوی ساخت، معنوی ساخت سے بھرپور مطابقت اور ہم آہنگی کا اظہار کرتی ہے۔ اس ذیل میں صرف چند شعری امثال دیکھیے جن میں لسانی، نحوی اور معنوی سطح پر شعر کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا گیا ہے:

سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا  
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو ۶۳۸  
محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا  
اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے ۶۳۹  
دفور اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ  
کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در و دیوار ۶۴۰  
کوئی ویرانی سی ویرانی ہے  
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا ۶۴۱  
سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں  
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں ۶۴۲  
مکالماتی فضا کی تخلیق کے ذیل میں یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

غلط ہے جذبِ دل کا شکوہ دیکھو جرم کس کا ہے  
 نہ کھینچو مگر تم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو ۶۴۳  
 ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ ”تُو کیا ہے؟“  
 تم بھی کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟ ۶۴۴  
 کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر سے ملنے میں رسوائی  
 بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہو کہ ہاں کیوں ہو ۶۴۵  
 کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب  
 آؤ نا ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی ۶۴۶  
 آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد  
 مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ ۶۴۷  
 قاصد کو اپنے ہاتھ سے گردن نہ مارے  
 اس کی خطا نہیں ہے، یہ میرا تصور تھا ۶۴۸  
 رشید حسن خاں مرکبات کی اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مرکبات زبان کا اہم حصہ ہوتے ہیں۔ ادب خصوصاً شاعری کو ان کی خاص طور پر ضرورت  
 ہوتی ہے کیونکہ ادائے خیال کے لیے ان کے اندر بہت وسعت ہوتی ہے... مفرد لفظوں کی کمی کو  
 مرکبات کی مدد سے پورا کرنا نسبتاً آسان ہے اور فارسی میں یہی ہوا ہے۔ عربی کے مقابلے میں فارسی  
 کا ذخیرہ مفردات کم ہے مگر فارسی میں ترکیب کے متعدد قاعدوں کی مدد سے مرکبات کا قابلِ قدر  
 ذخیرہ ملتا ہے... ادبی زبان میں اکثر مرکبات کا ہیولا عالم خیال میں بنتا ہے۔ اس لیے مفرد الفاظ  
 کے مقابلے میں مرکبات کی تشکیل آسان ہے اور بہت بڑی تعداد میں وہ وجود پذیر ہو سکتے ہیں۔  
 ادائے مفہوم اور لفظ سازی کا یہ انداز اور مرکبات کا بڑا حصہ فارسی سے براہِ راست اردو کو  
 ملا ہے۔“ ۶۴۹

ڈاکٹر گوپی چند ہارنگ فعلیت کے تصور کی توضیح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:  
 ”... ضروری نہیں کہ جہاں فعلیت ہو وہاں مخاطبت اور مکالمہ بھی ہو۔ مخاطب اور مکالمے کے  
 لیے فعلیت شرط ہے، فعلیت کے لیے مخاطب یا مکالمہ شرط نہیں۔ وہ اس لیے کہ فعلیت بتِ ہزار  
 شیوہ ہے۔ مخاطبت کے بغیر بھی وہ کار فرما رہتی ہے... جیسا کہ غالب کے یہاں ہے، جہاں فعلیت  
 اجمال کے ساتھ ابہام کا پہلو بھی رکھتی ہے جو معنی آفرینی یا تہ داری کا بھی ساتھ دیتا ہے۔ یا ایک  
 فعلیت وہ ہے جو آزادی کے بعد جدید غزل اور جدید نظم میں ملتی ہے جس میں تازہ کاری کے ساتھ  
 ساتھ نئی پیکر تراشی اور علامت سازی بھی ملتی ہے اور شعر کی نئی گراں خلق کرنے کی کوشش بھی۔“ ۶۵۰

افعال و مصادر زبان کا حقیقی سرمایہ ہوتے ہیں۔ ان کے استعمال سے زبان میں ابلاغی قوت پیدا ہوتی ہے۔ غالب کا لسانی شعور بہت منجھا ہوا تھا۔ انھوں نے امدادی افعال اور مصادر کے حوالے سے زبان میں نئے تجربات کیے اور سرمایہ زبان کو وسعتوں سے ہم کنار کیا۔ غالب کا مختصر سادہ و روان مصادر اور افعال کے رنگارنگ اظہار کا ایک دلکش مرقع ہے۔ چند اشعار بطور حوالہ دیکھیے:

آنا: آن بیٹھنا: غیر سے رات کیا بنی یہ جو کہا تو دیکھیے

سامنے آن بیٹھنا اور یہ دیکھنا کہ یوں ۱۵۱

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد

مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ ۱۵۲

ہستی کے مت فریب میں آجائو اسدا!

عالم تمام حلقہٴ دامِ خیال ہے ۱۵۳

اُگ رہا ہے در و دیوار پہ سبزہ غالب

ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے ۱۵۴

میں اور بزمِ سے یوں تشنہ کام آؤں

گر میں نے کی تھی توبہ، ساقی کو کیا ہوا تھا ۱۵۵

غیر کو یارب! وہ کیونکر منع گستاخی کرے

گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ۱۵۶

بعض امدادی افعال تکمیلِ فعل میں تاکید اور زور ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً دینا، لینا، جانا، ڈالنا، پڑنا، رہنا... بعض صورتوں میں اس میں جبر کی جھلک بھی پائی جاتی ہے جیسے اٹھا کر پھینک دیا، پٹک دیا وغیرہ۔ ۱۵۷

کلامِ غالب میں درج ذیل امدادی افعال کا کمال دیکھیے:

دینا: دل دیا جان کے کیوں اس کو وفا دار اسدا!

غلطی کی کہ جو کافر کو مسلمان سمجھا ۱۵۸

تا کہ میں جانوں کہ ہے اس کی رسائی واں تنک

مجھ کو دیتا ہے پیامِ وعدہ دیدار دوست ۱۵۹

دے وہ جس قدر ذلت ہم ہنسی میں ٹالیں گے

بارے آشنا نکلا، ان کا پاسباں اپنا ۱۶۰

وا کر دیے ہیں شوق نے بند نقابِ حسن  
غیر از نگاہ ، اب کوئی حائل نہیں رہا ۶۶۱  
جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیرِ رفو کی  
لکھ دیجو یارب! اسے قسمت میں عدو کی ۶۶۲  
بوسہ دیتے نہیں اور دل پہ ہے ہر لحظہ نگاہ  
جی میں کہتے ہیں کہ مفت آئے تو مال اچھا ہے ۶۶۳

لینا:

امدادی افعال ”دینا“ اور ”لینا“ میں فرق یہ ہے کہ ”لینا“ میں اپنا فائدہ یا قرب ظاہر ہوتا ہے اور  
”دینا“ میں بخلاف اس کے دوسرے کا فائدہ یا قربت نکلتی ہے۔ گویا ایک دوسرے کے برعکس ہیں۔ اس  
امدادی فعل میں تکمیلِ فعل کے ساتھ فاعل کی قربت، فائدہ یا جانب داری ظاہر ہوتی ہے۔ ۶۶۴  
غالب نے اس امدادی فعل کو روایتی اور غیر روایتی دونوں انداز میں برتا ہے مثلاً:

لینا ہوں مکتبِ غمِ دل میں سبقِ ہنوز  
لیکن یہی کہ رفت گیا اور بود تھا ۶۶۵  
لینا نہیں مرے دلِ آوارہ کی خبر  
اب تک وہ جانتا ہے کہ میرے ہی پاس ہے ۶۶۶  
گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے  
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے ۶۶۷  
نیسہ و نقدِ دو عالم کی حقیقت معلوم  
لے لیا مجھ سے مری ہمتِ عالی نے مجھے ۶۶۸  
لے تولوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر  
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا ۶۶۹

جانا:

اس سے فعل کی تکمیل ظاہر ہوتی ہے اور عموماً اسے سادہ فعل کی بجائے مرکب کر کے بولتے اور لکھتے  
ہیں۔ مثلاً بکھر جانا، ٹوٹ جانا، مل جانا، چلے جانا وغیرہ۔ مثلاً درج ذیل اشعارِ غالب دیکھیے:

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے  
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے ۶۷۰  
جانا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے  
ہوں شمعِ کشتہ در خورِ محفل نہیں رہا ۶۷۱

بس ہجوم ناامیدی خاک میں مل جائے گی  
یہ جو اک لذت ہماری سستی بے حاصل میں ہے ۶۷۲  
آنکھ کی تصویر سرنامے پہ کھینچی ہے کہ تا  
تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرت دیدار ہے ۶۷۳  
ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق  
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے ۶۷۴  
وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار  
جو مری کوتاہی قسمت سے مڑگاں ہو گئیں ۶۷۵  
ہے مجھے ابر بہاری کا برس کر کھلنا  
روتے روتے غمِ فرقت میں فنا ہو جانا ۶۷۶

ڈالنا:

اس میں تکمیلِ فعل کسی قدر زیادہ زور کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ نیز اس میں جبر کی شان بھی پائی جاتی ہے جیسے مار ڈالنا وغیرہ:

سر پر ہجومِ دردِ غربی سے ڈالے  
وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے ۶۷۷  
ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ  
اپنے سے کھینچتا ہوں خجالت ہی کیوں نہ ہو ۶۷۸

پڑنا:

اس میں محض تکمیلِ فعل ہے۔ بعض افعال کے ساتھ جیسے ٹوٹا پڑنا، لڑ پڑنا وغیرہ میں ایک قسم کی حالت کو بتاتا ہے۔ ۶۷۹

دائِم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں  
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں ۶۸۰  
پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں  
سر زیرِ بارِ مشتِ درباں کیے ہوئے ۶۸۱  
پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو بیمار دار  
اور اگر مرے جائے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو ۶۸۲  
کام اُس سے آپڑا ہے کہ جس کا جہان میں  
لیوے نہ کوئی نام ستم گر کہے بغیر ۶۸۳



دی سادگی سے جان پڑوں کوہ کن کے ہاتھ  
ہیہات کیوں نہ ٹوٹ گئے پیرزن کے ہاتھ ۶۸۴

رہنا:

رہے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو  
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو ۶۸۵  
گو میں رہا رہیں ستم ہائے روزگار  
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا ۶۸۶  
رات دن گردش میں ہیں سات آسماں  
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبراہٹیں کیا ۶۸۷  
پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں  
سر زپر بارِ منتِ درباں کیے ہوئے ۶۸۸  
اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے  
بیٹھا رہا اگرچہ اشارے ہوا کیے ۶۸۹

چکنا:

یہ اختتامِ فعل کو کامل طور پر ظاہر کرتا ہے جیسے کام ہو چکا، کھا چکا وغیرہ۔ کلام غالب میں اس امدادی  
فعل کا استعمال دیکھیے:

ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام  
ایک مرگِ ناگہانی اور ہے ۶۹۰

اٹھنا:

بعض امدادی افعال کسی کام کے دفعتاً ہو جانے یا کرنے کے معنوں کا اظہار کرتے ہیں۔ مثلاً اٹھنا  
سے بول اٹھا، بلبل اٹھا، پھڑک اٹھا وغیرہ۔ ۶۹۱

اس فتنہ خو کے در سے اب اٹھتے نہیں اسدا!  
اس میں ہمارے سر پہ قیامت ہی کیوں نہ ہو ۶۹۲  
شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے  
شعلہٗ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد ۶۹۳  
گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی  
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے ۶۹۴



زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے  
دیکھوں اب مرگے پر کون اٹھاتا ہے مجھے ۶۹۵  
ضعف میں طعنہ اغیار کا شکوہ کیا  
بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں ۶۹۶

بیٹھنا:

اس میں فعل کے یکا یک ہو جانے یا بے سوچے سمجھے کرنے کے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً پوچھ  
بیٹھنا، کہہ بیٹھا وغیرہ: ۶۹۷

اس کی بزم آرائیاں سن کر دل رنجور یاں  
مثل نقشِ مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے ۶۹۸  
یوسف اس کو کہوں اور کچھ نہ کہے خیر ہوئی  
گر بگڑ بیٹھے تو میں لائقِ تعزیر بھی تھا ۶۹۹  
حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرای  
دل جوشِ گریہ میں ہے ڈوبی ہوئی اسامی ۷۰۰  
غیر سے رات کیا بنی یہ جو کہا تو دیکھیے  
سامنے آن بیٹھنا اور یہ دیکھنا کہ یوں ۷۰۱

چاہنا:

ایک تو فاعل کی خواہش ظاہر کرتا ہے، دوسرے یہ بتاتا ہے کہ کام آئندہ زمانہ قریب میں ہونے  
والا ہے۔ چاہنا سے چاہیے بطور امدادی فعل کے مستعمل ہے۔ یہ اخلاقی امر یا فرضِ منہی کے جتانے کے  
لیے آتا ہے اور ہمیشہ مصدر کے بعد استعمال ہوتا ہے: ۷۰۲

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب!  
ترے بے مہر کہنے سے دو تجھ پر مہر یاں کیوں ہو ۷۰۳  
چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے  
یہ اگر چاہیں تو پھر کیا چاہیے ۷۰۴  
اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں  
شوقِ فضول و جرأتِ زندانہ چاہیے ۷۰۵  
چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسدا!  
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے ۷۰۶

کس سے محرومی قسمت کی شکایت کچھ  
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا ۷۰۷

سکنا:

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا  
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا ۷۰۸  
قضا نے تھا مجھے چاہا خراب بادۂ الفت  
فقط خراب لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے ۷۰۹  
عہدے سے مدحِ ناز کے باہر نہ آسکا  
گر اک ادا ہو تو اسے اپنی قضا کہوں ۷۱۰  
ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا  
بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں ۷۱۱

چھوڑنا:

’رہا‘ اور ’چھوڑا‘ جب حالیہ کے بعد آتے ہیں تو اس کے معنی ہوتے ہیں کہ باوجود مشکلات کے  
پوری سعی کے ساتھ کام کو انجام دیا اور اسے کسی نہ کسی طرح پورا کر دیا، جیسے کر کے رہا، بنا کے چھوڑا  
وغیرہ۔ ۷۱۲ مثلاً:

چھوڑوں گا میں نہ اس بتِ کافر کو پوجنا  
چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر ۷۱۳  
چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں  
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں ۷۱۴  
کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گرمی کس کی ہے  
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے ۷۱۵  
چھوڑی اسد نہ ہم نے گدائی میں دل لگی  
سائل ہوئے تو عاشقِ اہلِ کرم ہوئے ۷۱۶

رکھنا:

’رکھنا‘ بطور امدادی فعل کئی طرح استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً کسی کی مرضی کے خلاف، دوستی، محبت یا جبر  
مثلاً: اس نے مجھے صبح سے بٹھا رکھا ہے یا مال دبا رکھا ہے۔ یا سکھا پڑھا کر پہلے سے تیار کر رکھنا یا محض تاکید

کے لیے جیسے سن رکھو، دیکھ رکھو وغیرہ: ۱۷

ع: رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم ۱۸  
 میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں  
 کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے ۱۹  
 بوسہ نہیں نہ دیجیے دشنام ہی سہی  
 آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں ۲۰  
 نشے کے پردے میں ہے مجھ تماشاے دماغ  
 بس کہ رکھتی ہے سر نشو و نما موج شراب ۲۱  
 لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخنِ گرم  
 تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت ۲۲  
 کیوں کر اُس بت سے رکھوں جان عزیز  
 کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟ ۲۳  
 اسما و صفات کی ترکیب سے مرکب افعال بنانا:

ہندی، عربی اور فارسی اسما و صفات میں تبدیلی کر کے مرکب افعال بنالے جاتے ہیں۔ ان کی تفصیل درج ذیل ہے:

- ۱۔ ہندی اسما و صفات میں کسی قدر تغیر کر کے سادہ مصدر ”نا“ کا اضافہ کر لیا جاتا ہے۔ مثلاً ساتھ سے سٹھیانا، پتھر سے پتھرانا، ٹھوکر سے ٹھکرانا، چکر سے چکرانا وغیرہ:  
 یہی ہے آزمانا تو ستانا کس کو کہتے ہیں  
 عدو کے ہو لیے جب تم تو میرا امتحاں کیوں ہو ۲۴
- ۲۔ فارسی اسم کے ساتھ ہندی مصدر کا لانا جیسے دل دینا، باز آنا، باز رکھنا، دلاسا دینا، پیش آنا، برآنا وغیرہ۔ ۲۵

کوئی امید بر نہیں آتی  
 کوئی صورت نظر نہیں آتی ۲۶  
 آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے  
 صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا ۲۷

دل دیا جان کے کیوں اس کو وفادار اسد  
غلطی کی کہ جو کافر کو مسلمان سمجھا ۷۱۸  
جور سے باز آئے پر باز آئیں کیا  
کہتے ہیں ہم تجھ کو منہ دکھلائیں کیا ۷۱۹  
۳۔ عربی اسم کے ساتھ فعل کا اضافہ کر کے، مثلاً یقین کرنا، یقین لانا، علاج کرنا، قیام کرنا وغیرہ:  
جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو  
اک تماشا ہوا، رگلا نہ ہوا ۷۲۰  
بخشے ہے جلوہ گل ذوق تماشا غالب  
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا ۷۲۱  
اے دل ناعاقبت اندیش! ضبط شوق کر  
کون لا سکتا ہے تابِ جلوہ دیدارِ دوست ۷۲۲  
ہے مجھے ابر بہاری کا برس کر کلنا  
روتے روتے غمِ فرقت میں فنا ہو جانا ۷۲۳  
ہندی اور فارسی کے اسماء صفات کے ساتھ مصادر کا اضافہ کر کے بکثرت اور بے شمار افعال  
مرکبہ بنائے گئے ہیں مثلاً: برا کہنا، اچھا کہنا، دم لینا، دم دینا، دم مارنا، رستہ دیکھنا، ادھار دینا وغیرہ۔ چند  
اشعار ملاحظہ کیجیے:

دم لینا: دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز  
کیوں ترا وقتِ سفر یاد آیا ۷۲۴  
رستہ دیکھنا: لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور  
تنہا گئے کیوں، اب رہو تنہا کوئی دن اور ۷۲۵  
عرصہ ہونا: کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو  
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مرگاں کیے ہوئے ۷۲۶  
غنیمت جاننا: نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانے  
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن ۷۲۷  
شام کا صبح کرنا: کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ  
صبح کرنا شام کا لانا ہے ہوئے شیر کا ۷۲۸

شکُن پڑتا: ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے  
 ہے اک شکُن پڑی ہوئی طرفِ نقاب میں ۳۹  
 شکاف پڑتا: وہ نالہ دل میں خس کی برابر جگہ نہ پائے  
 جس نالے سے شکاف پڑے آفتاب میں ۴۰  
 شیشے اچھلنا: ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے  
 ہر گوشہ بساط ہے سر شیشہ باز کا ۴۱  
 سرکھپاتا: فکرِ دنیا میں سر کھپاتا ہوں  
 میں کہاں اور یہ وہاں کہاں ۴۲  
 سر پھوڑتا: سر پھوڑتا وہ غالبِ شوریدہ حال کا  
 یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر ۴۳

یہ صرف چند منتخب اشعار ہیں ورنہ غالب کی ہر غزل میں صر فی ونحوی امتیازات کی امثال موجود ہیں۔ غالب کا یہ اسلوبِ شاعری جسے خود ان کے عہد میں مہمل اور بے معنی کہہ کر نظر انداز کر دیا گیا، سو سال بعد اپنی قدر افزائی میں کامیاب ہو گیا۔ آج اس کلام کے ایک ایک لفظ کو گنجینہ معنی کا طلسم تسلیم کیا جا رہا ہے، ایک ایک حرف کے پس پردہ بے شمار لسانی امکانات کی توجیہ کی جا رہی ہے۔ صر فی ونحوی جہات کا تعین کیا جا رہا ہے اور ان کی زبان سے قواعدِ زبان کی توضیح کی جا رہی ہے۔

غالب کا لسانی شعور نئے تنقیدی تناظرات اور نئی ادبی قدروں کا نقطہ آغاز ہے۔ انھوں نے زندگی اور فن کے باب میں جو رویہ اپنایا اور جو اصولِ زبان مرتب کیے وہ صدیوں بعد بھی فرسودگی اور کہنگی کی زد سے محفوظ ہیں، کیونکہ ان کی نگاہ دور بین رفتہ سے زیادہ آئندہ کے امکانات و اثرات پر تھی۔ انھیں بجا طور پر اردو غزل کا مجدد و اعظم کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ بقولِ ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

”...انیسویں صدی عیسوی کے وسط میں جب مرزا فاضل احمد اللہ خان غالب نے یہ آواز بلند کی کہ شاعری قافیہ بیانی نہیں، معنی آفرینی ہے، مجذوب کی بڑبڑیں، مطلب و مقصد سے ہم آہنگی ہے، لڑکوں کا کھیل نہیں، دیدہ و بینا کی کسوٹی ہے، حمزہ کا قصہ نہیں، قطرے میں دجلے کی نمائش ہے، قد و گیسو کی آرائش نہیں، دار و رسن کی آزمائش ہے، باد و ساغر کا تذکرہ نہیں، مشاہدہ حق کی گفتگو ہے... تو اردو شاعری عموماً اور اردو غزل خصوصاً ایک نئے جہانِ معنی سے آشنا ہوئی۔ اس جہانِ معنی کی تفسیر کے لیے غالب کے بعد حالی سامنے آئے، حالی کے بعد اقبال اور پھر یہ سلسلہ ایسا چل نکلا کہ اردو غزل حسن و عشق اور مسائلِ تصوف سے آگے بڑھ کر افکارِ سنجیدہ اور جملہ مسائلِ حیات کی ترجمان بھی بن گئی۔“ ۴۴

## حوالہ جات

- ۱۔ قاسمی، ابوالکلام، ڈاکٹر: شاعری کی تنقید، ص ۴۵۔
- ۲۔ بجنوری، عبدالرحمن، ڈاکٹر: محاسن کلام غالب، ص ۱۱-۱۰۔
- ۳۔ اقتدار حسین، ڈاکٹر: لسانیات کے بنیادی اصول، ص ۹۰۔
- ۴۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر: لسانی مسائل (۱۰ مقالات)، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۶۲ء، ص ۷۱۔
- ۵۔ عبدالحق، مولوی: قواعد اردو، ص ۲۷۔
- ۶۔ آزاد، محمد حسین، مولانا: آب حیات، ص ۱۱۱۔ ۷۔ ایضاً، ص ۱۱۰۔
- ۸۔ تکیل الرحمن: مرزا غالب اور ہندوئل جمالیات، سوم پبلی کیشنز، سری نگر، اشاعت اڈل ۱۹۹۷ء، ص ۲۶۲۔
- ۹۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: اردو ادب کی تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۳۶۔
- ۱۰۔ ابوالیث صدیقی: مضمون، لسانی خصوصیات، مشمولہ تاریخ ادبیات، ص ۳۷۷۔
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۳۷۹۔ ۱۲۔ ایضاً، ص ۳۸۰۔ ۱۳۔ ایضاً، ص ۳۸۲۔
- ۱۳۔ بجنوری، عبدالرحمن، ڈاکٹر: محاسن کلام غالب، ص ۱۱-۱۰۔
- ۱۵۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اسلوبیات میر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، طبع سوم ۲۰۰۰ء، ص ۱۵۔
- ۱۶۔ ایضاً، ص ۳۷۔
- ۱۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۲۶۔
- ۱۸۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ خلیق انجم، جلد دوم، ص ۷۱۹-۷۱۸۔ ۱۹۔ ایضاً، ص ۷۹۹۔
- ۲۰۔ غالب: غالب کے خطوط، مرتبہ مہر، ص ۴۸۴۔
- ۲۱۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۱۲۳۔
- ۲۲۔ قاسمی، ابوالکلام، ڈاکٹر: شاعری کی تنقید، ص ۴۹۔
- ۲۳۔ غابد علی عابد، سید: البیان، ص ۷۵۔
- ۲۴۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین: مرتبہ کلیات غالب اردو، ص ۱۶۲-۱۶۱۔
- ۲۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۵۔ ۲۶۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔
- ۲۷۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۱۹۔ ۲۸۔ ایضاً، ص ۶۴۔
- ۲۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۰۵۔ ۳۰۔ ایضاً، ص ۲۰۶۔ ۳۱۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔
- ۳۲۔ نظیر لدھیانوی، اصغر حسین: مرتبہ کلیات غالب اردو، ص ۱۶۵-۱۶۴۔
- ۳۳۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۲۔ ۳۴۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۳۵۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۳۶۔ ایضاً، ص ۹۰۔
- ۳۷۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۷۹۔
- ۳۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۳۔ ۳۹۔ ایضاً، ص ۱۶۹۔ ۴۰۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔
- ۴۱۔ ایضاً، ص ۲۔ ۴۲۔ ایضاً، ص ۱۶۹۔ ۴۳۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۴۴۔ ایضاً، ص ۱۱۰۔



- ۴۵۔ ایضاً، ص ۹۵۔ ۴۶۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔ ۴۷۔ ایضاً، ص ۳۳۔ ۴۸۔ ایضاً، ص ۳۰۔
- ۴۹۔ ایضاً، ص ۹۸۔ ۵۰۔ ایضاً، ص ۸۹۔ ۵۱۔ ایضاً، ص ۱۱۔ ۵۲۔ ایضاً، ص ۱۔
- ۵۳۔ ایضاً، ص ۲۲۔ ۵۴۔ ایضاً، ص ۳۵۔
- ۵۵۔ عبدالحق، مولوی: قواعد اردو، ص ۴۸۔
- ۵۶۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۵۳۔ ۵۷۔ ایضاً، ص ۱۵۹-۱۵۸۔
- ۵۸۔ ایضاً، ص ۱۵۹۔
- ۵۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۸۔ ۶۰۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۶۱۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔
- ۶۲۔ ایضاً، ص ۸۲۔ ۶۳۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۶۴۔ ایضاً۔ ۶۵۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔
- ۶۶۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۶۷۔ ایضاً، ص ۲۴۔ ۶۸۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۶۹۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔
- ۷۰۔ ایضاً، ص ۲۱۔ ۷۱۔ ایضاً، ص ۸۲۔ ۷۲۔ ایضاً، ص ۲۰۰۔ ۷۳۔ ایضاً، ص ۸۰۔
- ۷۴۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔ ۷۵۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۷۶۔ ایضاً، ص ۱۹۳۔ ۷۷۔ ایضاً، ص ۷۷۔
- ۷۸۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۷۹۔ ایضاً۔
- ۸۰۔ مہر: نوائے سرودش، ص ۱۰۸۰۔ ۸۱۔ ایضاً، ص ۱۰۱۲۔
- ۸۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۶۹۔ ۸۳۔ ایضاً، ص ۷۵۔ ۸۴۔ ایضاً، ص ۸۲۔
- ۸۵۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۱۰۲۔
- ۸۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۵۳۔ ۸۷۔ ایضاً۔ ۸۸۔ ایضاً، ص ۱۶۴۔
- ۸۹۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۸۸۔
- ۹۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۸۔ ۹۱۔ ایضاً، ص ۳۲۔
- ۹۲۔ مہر: نوائے سرودش، ص ۸۹۳۔
- ۹۳۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۱۲۴۔
- ۹۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۳۰۔ ۹۵۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۹۶۔ ایضاً، ص ۲۰۸۔ ۹۷۔ ایضاً، ص ۷۸۔
- ۹۸۔ مہر: نوائے سرودش، ص ۹۴۹۔
- ۹۹۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۱۱۳۔
- ۱۰۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۰۶۔ ۱۰۱۔ ایضاً، ص ۱۱۲۔ ۱۰۲۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔ ۱۰۳۔ ایضاً، ص ۱۸۔
- ۱۰۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۶۔ ۱۰۵۔ ایضاً، ص ۱۴۱۔ ۱۰۶۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۱۰۷۔ ایضاً، ص ۱۰۷۔
- ۱۰۸۔ ایضاً، ص ۹۹۔ ۱۰۹۔ ایضاً، ص ۶۸۔ ۱۱۰۔ ایضاً، ص ۱۴۹۔ ۱۱۱۔ ایضاً، ص ۱۶۴۔
- ۱۱۲۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۱۰۵۔ ۱۱۳۔ ایضاً۔ ۱۱۴۔ ایضاً، ص ۳۶۔ ۱۱۵۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔
- ۱۱۶۔ ایضاً، ص ۶۹۔ ۱۱۷۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۱۱۸۔ ایضاً، ص ۵۔ ۱۱۹۔ ایضاً، ص ۴۳۔
- ۱۲۰۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۱۲۱۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۱۲۲۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۱۲۳۔ ایضاً، ص ۴۶۔
- ۱۲۴۔ ایضاً، ص ۳۹۔ ۱۲۵۔ ایضاً، ص ۹۴۔ ۱۲۶۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔ ۱۲۷۔ ایضاً، ص ۹۴۔

- ۱۲۸۔ غالب: نسخہ حمیدیہ، ص ۲۲۲۔
- ۱۲۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۹۷۔ ۱۳۰۔ ایضاً، ص ۲۰۶۔ ۱۳۱۔ ایضاً، ص ۱۱۸۔
- ۱۳۲۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۱۳۳۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔ ۱۳۴۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۱۳۵۔ ایضاً، ص ۱۹۔
- ۱۳۶۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۱۳۷۔ ایضاً، ص ۲۰۷۔ ۱۳۸۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۱۳۹۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔
- ۱۴۰۔ عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، کبائٹڈ پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۴۴-۴۳۔
- ۱۴۱۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۳۔ ۱۴۲۔ ایضاً، ص ۶۔ ۱۴۳۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔ ۱۴۴۔ ایضاً، ص ۹۳۔
- ۱۴۵۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔ ۱۴۶۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔ ۱۴۷۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔ ۱۴۸۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔
- ۱۴۹۔ ایضاً، ص ۴۳۔ ۱۵۰۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔ ۱۵۱۔ ایضاً، ص ۲۸۔ ۱۵۲۔ ایضاً، ص ۶۸۔
- ۱۵۳۔ ایضاً، ص ۷۳۔ ۱۵۴۔ ایضاً، ص ۷۱۔ ۱۵۵۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۱۵۶۔ ایضاً، ص ۳۸۔
- ۱۵۷۔ ایضاً، ص ۵۳۔ ۱۵۸۔ ایضاً، ص ۱۰۷۔ ۱۵۹۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۱۶۰۔ ایضاً، ص ۶۶۔
- ۱۶۱۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۱۶۲۔ ایضاً، ص ۲۴۔ ۱۶۳۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۱۶۴۔ ایضاً، ص ۷۴۔
- ۱۶۵۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۱۶۶۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۱۶۷۔ ایضاً، ص ۴۲۔ ۱۶۸۔ ایضاً، ص ۲۹۔
- ۱۶۹۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔ ۱۷۰۔ ایضاً، ص ۲۷۔
- ۱۷۱۔ عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، ص ۴۴۔
- ۱۷۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۰۔ ۱۷۳۔ ایضاً، ص ۶۸۔ ۱۷۴۔ ایضاً۔ ۱۷۵۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔
- ۱۷۶۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔ ۱۷۷۔ ایضاً، ص ۶۷۔ ۱۷۸۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔
- ۱۷۹۔ مہر: نوائے سرش، ص ۸۹۳۔
- ۱۸۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۴۳۔ ۱۸۱۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔ ۱۸۲۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔
- ۱۸۳۔ ایضاً، ص ۲۷۔ ۱۸۴۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔ ۱۸۵۔ ایضاً، ص ۸۴۔
- ۱۸۶۔ عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، ص ۴۴۔
- ۱۸۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۵۸۔ ۱۸۸۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔ ۱۸۹۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۱۹۰۔ ایضاً، ص ۱۔
- ۱۹۱۔ ایضاً، ص ۱۶۲۔ ۱۹۲۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۱۹۳۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔ ۱۹۴۔ ایضاً۔ ۱۹۵۔ ایضاً، ص ۲۱۵۔
- ۱۹۶۔ جیلانی کامران: مضمون، غالب کی پہچان اور مقام، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص ۸۷۔
- ۱۹۷۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۶۔ ۱۹۸۔ ایضاً، ص ۴۸۔ ۱۹۹۔ ایضاً، ص ۳۔ ۲۰۰۔ ایضاً، ص ۴۔
- ۲۰۱۔ ایضاً، ص ۸۔ ۲۰۲۔ ایضاً۔ ۲۰۳۔ ایضاً، ص ۱۲۔ ۲۰۴۔ ایضاً، ص ۱۲۰۔
- ۲۰۵۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔ ۲۰۶۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔ ۲۰۷۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔ ۲۰۸۔ ایضاً، ص ۳۲۔
- ۲۰۹۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۲۱۰۔ ایضاً۔ ۲۱۱۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۲۱۲۔ ایضاً، ص ۵۳۔
- ۲۱۳۔ ایضاً، ص ۵۷۔ ۲۱۴۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۲۱۵۔ ایضاً، ص ۳۔ ۲۱۶۔ ایضاً، ص ۳۱۔
- ۲۱۷۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۲۱۸۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۲۱۹۔ ایضاً، ص ۳۶۔ ۲۲۰۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔
- ۲۲۱۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔ ۲۲۲۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔ ۲۲۳۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۲۲۴۔ ایضاً، ص ۸۔

- ۲۲۵۔ ایضاً، ص ۸۱۔ ۲۲۶۔ ایضاً، ص ۸۴۔ ۲۲۷۔ ایضاً، ص ۱۱۴۔ ۲۲۸۔ ایضاً، ص ۱۹۔  
 ۲۲۹۔ ایضاً، ص ۲۰۶۔ ۲۳۰۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔ ۲۳۱۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ۲۳۲۔ ایضاً، ص ۲۷۔  
 ۲۳۳۔ ایضاً، ص ۲۱۔  
 ۲۳۴۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۰۷۔ ۲۳۵۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۲۳۶۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔ ۲۳۷۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔  
 ۲۳۸۔ ایضاً، ص ۴۶۔ ۲۳۹۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔ ۲۴۰۔ ایضاً۔ ۲۴۱۔ ایضاً، ص ۲۷۔  
 ۲۴۲۔ ایضاً، ص ۱۵۔ ۲۴۳۔ ایضاً، ص ۱۴۔  
 ۲۴۴۔ عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، ص ۶۰۔ ۲۴۵۔ ایضاً، ص ۶۱۔ ۶۰۔  
 ۲۴۶۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۲۔ ۲۴۷۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۲۴۸۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔ ۲۴۹۔ ایضاً، ص ۵۱۔  
 ۲۵۰۔ ایضاً، ص ۶۶۔ ۲۵۱۔ ایضاً، ص ۷۸۔ ۲۵۲۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۲۵۳۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔  
 ۲۵۴۔ ایضاً، ص ۸۳۔ ۲۵۵۔ ایضاً، ص ۷۴۔ ۲۵۶۔ ایضاً۔ ۲۵۷۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔  
 ۲۵۸۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔ ۲۵۹۔ ایضاً، ص ۹۶۔ ۲۶۰۔ ایضاً، ص ۱۱۳۔ ۲۶۱۔ ایضاً، ص ۲۔  
 ۲۶۲۔ ایضاً، ص ۶۔ ۲۶۳۔ ایضاً، ص ۲۳۔ ۲۶۴۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۲۶۵۔ ایضاً، ص ۸۲۔  
 ۲۶۶۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۲۶۷۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۲۶۸۔ ایضاً، ص ۱۶۶۔ ۲۶۹۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔  
 ۲۷۰۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔ ۲۷۱۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔ ۲۷۲۔ ایضاً، ص ۱۷۷۔ ۲۷۳۔ ایضاً، ص ۹۰۔  
 ۲۷۴۔ ایضاً، ص ۱۲۔ ۲۷۵۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۲۷۶۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۲۷۷۔ ایضاً، ص ۱۲۔  
 ۲۷۸۔ ایضاً، ص ۳۲۔ ۲۷۹۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۲۸۰۔ ایضاً، ص ۱۳۔ ۲۸۱۔ ایضاً، ص ۸۰۔  
 ۲۸۲۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۲۸۳۔ ایضاً، ص ۶۳۔ ۲۸۴۔ ایضاً، ص ۱۸۔ ۲۸۵۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔  
 ۲۸۶۔ ایضاً، ص ۱۳۰۔ ۲۸۷۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۲۸۸۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔  
 ۲۸۹۔ غالب: نسخہ حمید یہ، ص ۲۸۸۔  
 ۲۹۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۸۹۔ ۲۹۱۔ ایضاً۔ ۲۹۲۔ ایضاً، ص ۵۱۔ ۲۹۳۔ ایضاً، ص ۱۶۔  
 ۲۹۴۔ ایضاً، ص ۱۱۔ ۲۹۵۔ ایضاً، ص ۱۔ ۲۹۶۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۲۹۷۔ ایضاً، ص ۸۔  
 ۲۹۸۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔ ۲۹۹۔ ایضاً، ص ۹۷۔ ۳۰۰۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔ ۳۰۱۔ ایضاً، ص ۲۱۵۔  
 ۳۰۲۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۳۰۳۔ ایضاً، ص ۵۰۔ ۳۰۴۔ ایضاً، ص ۵۳۔ ۳۰۵۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔  
 ۳۰۶۔ ایضاً، ص ۷۲۔ ۳۰۷۔ ایضاً، ص ۶۹۔ ۳۰۸۔ ایضاً، ص ۶۸۔ ۳۰۹۔ ایضاً، ص ۷۲۔  
 ۳۱۰۔ ایضاً، ص ۷۴۔ ۳۱۱۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۳۱۲۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۳۱۳۔ ایضاً، ص ۷۹۔  
 ۳۱۴۔ ایضاً، ص ۸۶۔ ۳۱۵۔ ایضاً، ص ۸۹۔ ۳۱۶۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۳۱۷۔ ایضاً، ص ۸۱۔  
 ۳۱۸۔ ایضاً، ص ۸۲۔ ۳۱۹۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔ ۳۲۰۔ ایضاً، ص ۸۵۔ ۳۲۱۔ ایضاً، ص ۵۱۔  
 ۳۲۲۔ ایضاً، ص ۱۶۰۔ ۳۲۳۔ ایضاً۔ ۳۲۴۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۳۲۵۔ ایضاً، ص ۶۔  
 ۳۲۶۔ ایضاً، ص ۸۱۔ ۳۲۷۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۳۲۸۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔ ۳۲۹۔ ایضاً، ص ۸۸۔  
 ۳۳۰۔ ایضاً، ص ۸۱۔ ۳۳۱۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔ ۳۳۲۔ ایضاً۔ ۳۳۳۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔

۳۳۴۔ ایضاً، ص ۹۵۔	۳۳۵۔ ایضاً، ص ۸۔	۳۳۶۔ ایضاً، ص ۲۴۔	۳۳۷۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔
۳۳۸۔ ایضاً، ص ۱۹۹۔	۳۳۹۔ ایضاً، ص ۷۱۔	۳۴۰۔ ایضاً، ص ۱۵۲۔	۳۴۱۔ ایضاً، ص ۱۶۔
۳۴۲۔ ایضاً، ص ۵۸۔	۳۴۳۔ ایضاً، ص ۵۔	۳۴۴۔ ایضاً، ص ۸۳۔	۳۴۵۔ ایضاً، ص ۹۴۔
۳۴۶۔ ایضاً، ص ۱۱۳۔	۳۴۷۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔	۳۴۸۔ ایضاً، ص ۱۶۴۔	۳۴۹۔ ایضاً۔
۳۵۰۔ ایضاً، ص ۶۲۔	۳۵۱۔ ایضاً، ص ۴۲۔	۳۵۲۔ ایضاً، ص ۴۰۔	۳۵۳۔ ایضاً، ص ۸۲۔
۳۵۴۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔	۳۵۵۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔	۳۵۶۔ ایضاً، ص ۲۱۴۔	۳۵۷۔ ایضاً، ص ۱۰۷۔
۳۵۸۔ ایضاً، ص ۵۔	۳۵۹۔ ایضاً۔	۳۶۰۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔	۳۶۱۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔
۳۶۲۔ ایضاً، ص ۳۹۔	۳۶۳۔ ایضاً، ص ۹۴۔	۳۶۴۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔	۳۶۵۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔
۳۶۶۔ ایضاً، ص ۱۸۔	۳۶۷۔ ایضاً، ص ۵۳۔	۳۶۸۔ ایضاً، ص ۱۶۰۔	۳۶۹۔ ایضاً، ص ۸۷۔
۳۷۰۔ ایضاً، ص ۸۰۔	۳۷۱۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔	۳۷۲۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔	

۳۷۳۔ نجم الغنی، مولوی، بحر الفصاحت حصہ چہارم، ص ۲۷۱-۲۷۳۔

۳۷۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۸۔	۳۷۵۔ ایضاً، ص ۱۶۴۔	۳۷۶۔ ایضاً، ص ۶۳۔
۳۷۷۔ ایضاً، ص ۹۱۔	۳۷۸۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔	۳۷۹۔ ایضاً، ص ۱۸۔
۳۸۱۔ ایضاً، ص ۷۹۔	۳۸۲۔ ایضاً، ص ۹۵۔	۳۸۳۔ ایضاً، ص ۷۹۔
۳۸۵۔ ایضاً، ص ۱۹۔	۳۸۶۔ ایضاً، ص ۴۹۔	

۳۸۷۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: مضمون، غالب کے کلام میں استفہام، مشمولہ اردو کے چار بڑے شاعر، الوقار بجلی کیشنر، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۱۸۹۔

۳۸۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۔	۳۸۹۔ ایضاً، ص ۱۹۔	۳۹۰۔ ایضاً۔	۳۹۱۔ ایضاً۔
۳۹۲۔ ایضاً۔	۳۹۳۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔	۳۹۴۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔	۳۹۵۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔
۳۹۶۔ ایضاً، ص ۸۹۔	۳۹۷۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔	۳۹۸۔ ایضاً، ص ۵۶۔	۳۹۹۔ ایضاً، ص ۸۔
۴۰۰۔ ایضاً، ص ۳۹۔	۴۰۱۔ ایضاً، ص ۹۴۔	۴۰۲۔ ایضاً، ص ۳۷۔	۴۰۳۔ ایضاً، ص ۳۔
۴۰۴۔ ایضاً، ص ۹۹۔	۴۰۵۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔	۴۰۶۔ ایضاً، ص ۲۰۔	۴۰۷۔ ایضاً، ص ۸۶۔
۴۰۸۔ ایضاً، ص ۴۹۔	۴۰۹۔ ایضاً، ص ۲۵۔	۴۱۰۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔	۴۱۱۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔
۴۱۲۔ ایضاً، ص ۱۰۷۔	۴۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔	۴۱۴۔ ایضاً، ص ۱۱۰۔	۴۱۵۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔
۴۱۶۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔	۴۱۷۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔	۴۱۸۔ ایضاً، ص ۱۶۔	۴۱۹۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔
۴۲۰۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔	۴۲۱۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔	۴۲۲۔ ایضاً، ص ۱۳۹۔	۴۲۳۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔
۴۲۴۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔	۴۲۵۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔	۴۲۶۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔	۴۲۷۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔
۴۲۸۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔	۴۲۹۔ ایضاً، ص ۱۸۶۔	۴۳۰۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔	۴۳۱۔ ایضاً، ص ۳۔
۴۳۲۔ ایضاً، ص ۱۴۔	۴۳۳۔ ایضاً۔	۴۳۴۔ ایضاً، ص ۲۶۔	۴۳۵۔ ایضاً، ص ۲۷۔
۴۳۶۔ ایضاً، ص ۳۰۔	۴۳۷۔ ایضاً، ص ۳۲۔	۴۳۸۔ ایضاً، ص ۶۳۔	۴۳۹۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔

۴۴۰۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔	۴۴۱۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔	۴۴۲۔ ایضاً، ص ۱۶۴۔	۴۴۳۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔
۴۴۴۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔	۴۴۵۔ ایضاً، ص ۱۱۳۔	۴۴۶۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔	۴۴۷۔ ایضاً، ص ۸۲۔
۴۴۸۔ ایضاً، ص ۲۲۔	۴۴۹۔ ایضاً، ص ۲۴۔	۴۵۰۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔	۴۵۱۔ ایضاً، ص ۱۔
۴۵۲۔ ایضاً، ص ۸۱۔	۴۵۳۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔	۴۵۴۔ ایضاً، ص ۴۱۔	۴۵۵۔ ایضاً، ص ۱۶۔
۴۵۶۔ ایضاً۔	۴۵۷۔ ایضاً، ص ۱۹۔	۴۵۸۔ ایضاً، ص ۲۰۔	۴۵۹۔ ایضاً، ص ۲۵۔
۴۶۰۔ ایضاً۔	۴۶۱۔ ایضاً، ص ۳۱۔	۴۶۲۔ ایضاً، ص ۴۶۔	۴۶۳۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔
۴۶۴۔ ایضاً، ص ۷۰۔	۴۶۵۔ ایضاً۔	۴۶۶۔ ایضاً، ص ۷۲۔	۴۶۷۔ ایضاً، ص ۷۳۔
۴۶۸۔ ایضاً، ص ۵۔	۴۶۹۔ ایضاً، ص ۳۲۔	۴۷۰۔ ایضاً، ص ۷۸۔	۴۷۱۔ ایضاً، ص ۳۳۔
۴۷۲۔ ایضاً، ص ۷۲۔	۴۷۳۔ ایضاً، ص ۸۰۔	۴۷۴۔ ایضاً، ص ۹۱۔	۴۷۵۔ ایضاً، ص ۹۳۔
۴۷۶۔ ایضاً، ص ۴۶۔	۴۷۷۔ ایضاً، ص ۸۴۔	۴۷۸۔ ایضاً، ص ۴۱۔	۴۷۹۔ ایضاً، ص ۱۰۸۔
۴۸۰۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔	۴۸۱۔ ایضاً، ص ۱۳۵۔	۴۸۲۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔	۴۸۳۔ ایضاً۔
۴۸۴۔ ایضاً، ص ۷۱۔			

۴۸۵۔ قدرت نقوی، سید: نقطہ آغاز بحر الفصاحت، جلد چہارم، ص ۵۔

۴۸۶۔ عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، ص ۱۴۳۔

۴۸۷۔ غالب: نوائے سروش، شارح مہر، ص ۸۹۳۔

۴۸۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۰۸۔ ۴۸۹۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔ ۴۹۰۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔

۴۹۱۔ ایضاً، ص ۱۰۸۔	۴۹۲۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔	۴۹۳۔ ایضاً، ص ۱۲۴۔	۴۹۴۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔
۴۹۵۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔	۴۹۶۔ ایضاً، ص ۶۔	۴۹۷۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔	۴۹۸۔ ایضاً، ص ۹۳۔
۴۹۹۔ ایضاً، ص ۴۳۔	۵۰۰۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔	۵۰۱۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔	۵۰۲۔ ایضاً، ص ۳۶۔
۵۰۳۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔	۵۰۴۔ ایضاً۔	۵۰۵۔ ایضاً، ص ۱۴۹۔	۵۰۶۔ ایضاً، ص ۹۴۔
۵۰۷۔ ایضاً، ص ۸۹۔	۵۰۸۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔	۵۰۹۔ ایضاً، ص ۲۔	۵۱۰۔ ایضاً، ص ۹۴۔
۵۱۱۔ ایضاً، ص ۴۸۔	۵۱۲۔ ایضاً، ص ۹۰۔	۵۱۳۔ ایضاً۔	۵۱۴۔ ایضاً، ص ۹۴۔
۵۱۵۔ ایضاً، ص ۱۱۳۔	۵۱۶۔ ایضاً، ص ۲۱۲۔		

۵۱۷۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۲۸۸۔

۵۱۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۸۔

۵۱۹۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۱۱۱۔

۵۲۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۸۔	۵۲۱۔ ایضاً، ص ۴۰۔	۵۲۲۔ ایضاً، ص ۵۳۔	۵۲۳۔ ایضاً، ص ۶۶۔
۵۲۴۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔	۵۲۵۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔	۵۲۶۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔	۵۲۷۔ ایضاً۔
۵۲۸۔ ایضاً، ص ۱۹۔	۵۲۹۔ ایضاً، ص ۹۳۔	۵۳۰۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔	۵۳۱۔ ایضاً، ص ۵۷۔
۵۳۲۔ ایضاً، ص ۸۶۔	۵۳۳۔ ایضاً، ص ۶۔	۵۳۴۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔	۵۳۵۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔

- ۵۳۶۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔ ایضاً۔ ۵۳۷۔ ایضاً۔ ۵۳۸۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔ ۵۳۹۔ ایضاً۔
- ۵۴۰۔ ایضاً، ص ۱۲۹۔ ۵۴۱۔ ایضاً، ص ۶۸۔ ۵۴۲۔ ایضاً، ص ۶۳۔
- ۵۴۳۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۳۔
- ۵۴۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۷۵۔
- ۵۴۵۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۵۴۶۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۵۴۷۔ ایضاً، ص ۱۳۔ ۵۴۸۔ ایضاً، ص ۷۰۔
- ۵۴۹۔ ایضاً، ص ۳۶۔ ۵۵۰۔ ایضاً، ص ۵۔ ۵۵۱۔ ایضاً، ص ۱۱۔ ۵۵۲۔ ایضاً، ص ۲۱۔
- ۵۵۳۔ ایضاً، ص ۳۶۔ ۵۵۴۔ ایضاً، ص ۷۲۔ ۵۵۵۔ ایضاً، ص ۱۰۔ ۵۵۶۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔
- ۵۵۷۔ غالب: نسخہ حمید، ص ۱۶۷۔ ۵۵۸۔ ایضاً، ص ۱۱۔ ۵۵۹۔ ایضاً، ص ۸۲۔ ۵۶۰۔ ایضاً، ص ۸۷۔
- ۵۶۱۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔ ۵۶۲۔ ایضاً، ص ۸۸۔ ۵۶۳۔ ایضاً، ص ۳۲۔ ۵۶۴۔ ایضاً، ص ۸۔
- ۵۶۵۔ ایضاً، ص ۳۲۔ ۵۶۶۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔ ۵۶۷۔ ایضاً، ص ۶۸۔ ۵۶۸۔ ایضاً، ص ۸۔
- ۵۶۹۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۵۷۰۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۵۷۱۔ ایضاً، ص ۱۷۷۔ ۵۷۲۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔
- ۵۷۳۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۵۷۴۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔ ۵۷۵۔ ایضاً، ص ۵۰۔ ۵۷۶۔ ایضاً، ص ۱۳۵۔
- ۵۷۷۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔ ۵۷۸۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔ ۵۷۹۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۵۸۰۔ ایضاً، ص ۳۲۔
- ۵۸۱۔ ایضاً، ص ۸۔ ۵۸۲۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔
- ۵۸۳۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: شعرِ شورا انگیز، جلد سوم، ص ۱۰۹۔
- ۵۸۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۰۵۔
- ۵۸۵۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: تبہیم غالب، ص ۲۸۸۔ ۵۸۶۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔ ۵۸۷۔ ایضاً، ص ۲۴۰۔
- ۵۸۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۹۴۔ ۵۸۹۔ ایضاً، ص ۷۰۔ ۵۹۰۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۵۹۱۔ ایضاً، ص ۸۷۔
- ۵۹۲۔ ایضاً، ص ۷۷۔ ۵۹۳۔ ایضاً، ص ۷۵۔ ۵۹۴۔ ایضاً، ص ۱۳۱۔ ۵۹۵۔ ایضاً، ص ۸۰۔
- ۵۹۶۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۵۹۷۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔ ۵۹۸۔ ایضاً، ص ۳۶۔ ۵۹۹۔ ایضاً، ص ۱۰۹۔
- ۶۰۰۔ ایضاً، ص ۸۱۔
- ۶۰۱۔ عصمت جاوید: نئی قواعد اردو، ص ۱۴۷۔
- ۶۰۲۔ غالب: دیوان غالب، ص ۷۴۔ ۶۰۳۔ ایضاً، ص ۷۲۔ ۶۰۴۔ ایضاً، ص ۱۹۔
- ۶۰۵۔ محمد آفتاب احمد، ڈاکٹر: اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول (جلد اول)، نمل یونیورسٹی، اسلام آباد، ۱۹۹۴ء، ص ۱۷۴۔
- ۶۰۶۔ غالب: دیوان غالب۔
- ۶۰۷۔ حالی، یادگار غالب، ص۔
- ۶۰۸۔ شمس الرحمن فاروقی۔ ۶۰۹۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔
- ۶۱۰۔ ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر: مضمون، غالب کا شعری لہجہ، مشمولہ تنقیدی تناظرات، ص ۹۵۔
- ۶۱۱۔ عصمت جاوید: نئی قواعد اردو، ص ۱۹۲۔ ۱۹۱۔



- ۶۱۲۔ غالب: غالب کے خطوط، جلد اول، مرتبہ خلیق انجم، ص ۲۶۲۔
- ۶۱۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: تمنا کا دوسرا قدم اور غالب، ص ۱۲۳۔
- ۶۱۴۔ غالب: دیوان غالب، ص ۷۹۔ ۶۱۵۔ ایضاً، ص ۴۹۔ ۶۱۶۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔
- ۶۱۷۔ عصمت جاوید: نئی قواعد اردو، ص ۱۸۷۔
- ۶۱۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۳۔ ۶۱۹۔ ایضاً، ص ۷۷۔ ۶۲۰۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔ ۶۲۱۔ ایضاً، ص ۸۲۔
- ۶۲۲۔ ایضاً، ص ۸۰۔ ۶۲۳۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۶۲۴۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔ ۶۲۵۔ ایضاً، ص ۱۹۹۔
- ۶۲۶۔ عصمت جاوید: نئی قواعد اردو، ص ۱۵۔ ۶۲۷۔ ایضاً، ص ۱۶۔ ۶۲۸۔ ایضاً۔
- ۶۲۹۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۸۸۔ ۶۳۰۔ ایضاً، ص ۵۷۔
- ۶۳۱۔ فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: تقسیم غالب، ص ۱۰۰-۱۰۹۔ ۶۳۲۔ ایضاً، ص ۱۱۰۔
- ۶۳۳۔ وارث علوی، ص ۲۱۶۔
- ۶۳۴۔ محمد اقبال، علامہ: بانگ درا، کلیات اقبال اردو، ص ۲۷-۲۷۔
- ۶۳۵۔ عبدالحق، مولوی: قواعد اردو، ص ۱۳۱۔
- ۶۳۶۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۷۱-۷۱۔ ۶۳۷۔ ایضاً، ص ۷۷۔
- ۶۳۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۱۰۱۔ ۶۳۹۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔ ۶۴۰۔ ایضاً، ص ۴۷۔
- ۶۴۱۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۶۴۲۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۶۴۳۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔ ۶۴۴۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔
- ۶۴۵۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔ ۶۴۶۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔ ۶۴۷۔ ایضاً، ص ۶۴۔ ۶۴۸۔ ایضاً، ص ۳۳۔
- ۶۴۹۔ رشید حسن خاں: زبان اور قواعد، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی، تیسرا ایڈیشن، ۲۰۰۱ء، ص ۲۴۵۔
- ۶۵۰۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، ص ۱۷۰۔
- ۶۵۱۔ غالب، دیوان غالب، ص ۹۵۔ ۶۵۲۔ ایضاً، ص ۶۴۔ ۶۵۳۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔
- ۶۵۴۔ ایضاً، ص ۱۲۵۔ ۶۵۵۔ ایضاً، ص ۲۶۔ ۶۵۶۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔
- ۶۵۷۔ عبدالحق، مولوی: قواعد اردو، ص ۱۳۲۔
- ۶۵۸۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۹۔ ۶۵۹۔ ایضاً، ص ۴۳۔ ۶۶۰۔ ایضاً، ص ۳۶۔
- ۶۶۱۔ ایضاً، ص ۳۴۔ ۶۶۲۔ ایضاً، ص ۱۵۲۔ ۶۶۳۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔
- ۶۶۴۔ عبدالحق، مولوی: قواعد اردو، ص ۱۳۲۔
- ۶۶۵۔ غالب: دیوان غالب، ص ۲۔ ۶۶۶۔ ایضاً، ص ۱۱۴۔ ۶۶۷۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔ ۶۶۸۔ ایضاً، ص ۱۲۴۔
- ۶۶۹۔ ایضاً، ص ۲۳۔ ۶۷۰۔ ایضاً، ص ۱۲۳۔ ۶۷۱۔ ایضاً، ص ۳۴۔ ۶۷۲۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔
- ۶۷۳۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔ ۶۷۴۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔ ۶۷۵۔ ایضاً، ص ۹۰۔ ۶۷۶۔ ایضاً، ص ۳۹۔
- ۶۷۷۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔ ۶۷۸۔ ایضاً، ص ۹۸۔
- ۶۷۹۔ عبدالحق، مولوی: قواعد اردو، ص ۱۳۲۔
- ۶۸۰۔ غالب: دیوان غالب، ص ۸۹۔ ۶۸۱۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۶۸۲۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔

- ۶۸۳۔ ایضاً، ص ۴۸۔ ۶۸۴۔ ایضاً، ص ۱۰۰۔ ۶۸۵۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔ ۶۸۶۔ ایضاً، ص ۳۳۔  
 ۶۸۷۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۶۸۸۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔ ۶۸۹۔ ایضاً، ص ۱۲۱۔ ۶۹۰۔ ایضاً، ص ۱۲۹۔  
 ۶۹۱۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، ص ۱۳۶۔  
 ۶۹۲۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۹۸۔ ۶۹۳۔ ایضاً، ص ۴۶۔ ۶۹۴۔ ایضاً، ص ۱۸۸۔  
 ۶۹۵۔ ایضاً، ص ۱۷۷۔ ۶۹۶۔ ایضاً، ص ۷۲۔  
 ۶۹۷۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، ص ۱۳۶۔  
 ۶۹۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۲۳۔ ۶۹۹۔ ایضاً، ص ۳۱۔ ۷۰۰۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔ ۷۰۱۔ ایضاً، ص ۹۵۔  
 ۷۰۲۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، ص ۱۳۸۔  
 ۷۰۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۰۴۔ ۷۰۴۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔ ۷۰۵۔ ایضاً، ص ۱۵۳۔  
 ۷۰۶۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔ ۷۰۷۔ ایضاً، ص ۸۔ ۷۰۸۔ ایضاً، ص ۱۹۔ ۷۰۹۔ ایضاً، ص ۱۳۳۔  
 ۷۱۰۔ ایضاً، ص ۷۱۔ ۷۱۱۔ ایضاً، ص ۷۲۔  
 ۷۱۲۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، ص ۱۳۸۔  
 ۷۱۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۴۸۔ ۷۱۴۔ ایضاً، ص ۸۱۔ ۷۱۵۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔ ۷۱۶۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔  
 ۷۱۷۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، ص ۱۳۸۔  
 ۷۱۸۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۶۷۔ ۷۱۹۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۷۲۰۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔  
 ۷۲۱۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۷۲۲۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۷۲۳۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔ ۷۲۴۔ ایضاً، ص ۱۳۶۔  
 ۷۲۵۔ عبدالحق، مولوی: قواعدِ اردو، ص ۱۳۸۔  
 ۷۲۶۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۶۷۔ ۷۲۷۔ ایضاً، ص ۳۳۔ ۷۲۸۔ ایضاً، ص ۲۹۔  
 ۷۲۹۔ ایضاً، ص ۳۸۔ ۷۳۰۔ ایضاً، ص ۲۴۔ ۷۳۱۔ ایضاً، ص ۳۹۔ ۷۳۲۔ ایضاً، ص ۳۳۔  
 ۷۳۳۔ ایضاً، ص ۳۹۔ ۷۳۴۔ ایضاً، ص ۳۰۔ ۷۳۵۔ ایضاً، ص ۵۳۔ ۷۳۶۔ ایضاً، ص ۱۸۷۔  
 ۷۳۷۔ ایضاً، ص ۷۳۔ ۷۳۸۔ ایضاً، ص ۱۔ ۷۳۹۔ ایضاً، ص ۷۹۔ ۷۴۰۔ ایضاً، ص ۷۹۔  
 ۷۴۱۔ ایضاً، ص ۱۱۔ ۷۴۲۔ ایضاً، ص ۶۸۔ ۷۴۳۔ ایضاً، ص ۴۹۔  
 ۷۴۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: مضمون غالب کا اندازِ فکر اور استقبالِ فردا، مشمولہ اردو کے چار بڑے شاعر، ص ۱۶۵۔

## حاصلِ مطالعہ

کائنات کے دیگر سربستہ رازوں کی طرح غالب کا فن بھی بے پناہ امکانات کا امین ہے۔ غالب شناسی کی روایت ڈیڑھ صدی سے زائد عرصے پر محیط ہے اور بے پایاں تحقیقی و تنقیدی سرمایہ اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ عہدِ غالب سے لے کر تاحال محققین، ناقدین اور شارحین، غالب کے فن و فن کی ان گنت کڑیاں دریافت کر چکے ہیں اور ان کے اسلوبِ شعری اور زبان و بیان کی وہ رمزیت، جوان کے اپنے عہد میں پردہٴ تجرید میں مستور رہی، ان کی وفات کے بعد اس کے نوع بہ نوع پہلو منظر عام پر لائے جا رہے ہیں لیکن غالب نے اسے کثیر المعنویت کے ایسے جوہر سے مالا مال کیا ہے کہ ہر مطالعہ غالب کے بعد تنگی کچھ اور دوچند ہو جاتی ہے۔ بقول ڈاکٹر شان الحق حقی:

”بڑے ادب کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ اس میں نئے رموز و نکات نکلتے چلے آئیں۔ بعض اوقات شاعر کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ وہ کیا کہہ گیا ہے۔ مبدء غیب سے کچھ ایسے سربستہ پیغام بھی آتے ہیں جن کے مضمرات آگے چل کر کھلیں۔۔۔“ ۱

کلامِ غالب کی رمزیت و تہ داری، زبان و بیان کی ندرت اور اسلوبِ شعری کی نادرہ کاری ہر دور کے قاری سے اپنا رشتہ جوڑنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”غالب کی شخصیت اور شاعری میں کچھ ایسی پہلو دار کیفیت ہے کہ ہر دور میں اس کے مختلف

پہلوؤں پر کچھ نئی باتیں کہنے اور نئے خیالات پیش کرنے کی گنجائش ہمیشہ باقی رہے گی۔۔۔“ ۲

غالب نے اپنی شاعری کی بابت یہ دعویٰ کر کے کہ:

گنجینہٴ معنی کا طلسم اُس کو سمجھیے

جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے ۳

تحقیق و تفہیم غالب کو ایک مسلسل عمل بنا دیا ہے۔ غالب کا مذکورہ شعر موضوع زیرِ تحقیق کو بنیاد فراہم کرنے کا موجب بنا۔ غالب نے یہاں نہ صرف اپنے نظریہٴ فن کی عکاسی کی ہے بلکہ بڑی مہارت سے لفظ کا رشتہ معنی سے بھی جوڑا ہے۔ ”گنجینہٴ معنی کے طلسم“ کی عقدہ کشائی آسان بات نہیں۔ مطالعہٴ غالب میں عمر صرف کرنے کے باوجود غالب شناسی کا دعویٰ محض دعویٰ ہی رہ جاتا ہے۔ نہ الفاظ کے بند درتے یکے مکمل طور پر واہوتے ہیں اور نہ ہی معنی کا طلسم ہی ٹوٹتا ہے۔ تحقیق کا یہی تسلسل غالب کی دریافت کے سفر کو جاری و ساری رکھے ہوئے ہے اور اسی میں غالب کی عظمت اور آفاقیت کا راز مضمر ہے۔ ”کلامِ غالب کا لسانی و

اسلوبیاتی مطالعہ“ بھی تفہیم غالب کے اس طویل سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اس تحقیقی مطالعے کا حاصل درج ذیل نکات کی صورت میں سمیٹا جاسکتا ہے۔

اس تحقیقی کاوش میں تاثراتی حوالوں کی بجائے ٹھوس لسانی شواہد کو بنیاد بنایا گیا ہے کیوں کہ ہر ہند اور ہر زمانے کا اپنا تحقیقی شعور اور تنقیدی تناظر ہوتا ہے۔ جوں جوں زمانہ علمی و ادبی ترقیات سے ہم کنار ہوتا ہے علم و آگہی کے نئے درجے دا ہونے لگتے ہیں۔ موجودہ صدی میں ادبی تحقیق کے زاویے بھی تبدیل ہو رہے ہیں۔ سائنسی ترقیات کے نتیجے میں تحقیقی سطح پر لسانیات و اسلوبیات کے حوالے سے ادب پاروں کی تشریح و توضیح کی جارہی ہے، بالخصوص لسانیات کی اہمیت میں روز افزوں اضافہ ہو رہا ہے۔ ادب اور شعرا کی زبان کے تکنیکی مسائل کو سائنٹفک بنیادوں پر پرکھا جا رہا ہے۔ ڈاکٹر عطش درانی کی رائے میں:

”ادبی تحقیق محض تاثراتی حوالوں سے کہیں زیادہ اب لسانی پہلو کی طرف منتقل ہو رہی ہے۔۔۔

ادبی تحقیق کو سائنسی تحقیق کے مقابلے میں لانے کے لیے کوششیں ہو رہی ہیں تاکہ ادبی محقق کے ہاں جو کمی محسوس ہو رہی ہے، اُسے دور کیا جاسکے۔“

ادب کی اپنی ایک سائنس ہے، تکنیک ہے، لسانی پیچیدگیاں اور اسلوبیاتی تہ داریاں ہیں۔ اگرچہ ادبیات اور ادب پاروں کی زبان علم لسانیات کا مرکزی موضوع نہیں لیکن ادب پاروں میں زبان و بیان کی جو بوجھیاں ملتی ہیں، اسالیب بیان کا تنوع ملتا ہے، لفظ کو برتنے کے لامحدود امکانات ملتے ہیں انھیں لسانی سطح پر کسی طور نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لسانی مطالعات کی ضرورت اور اہمیت باور کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

”لسانیات میں روز بروز معلومات کے نئے آفتاب سامنے آرہے ہیں۔ لسانیات کی دنیا تجربے کی دنیا ہے۔ اس سے زبان کے مطالعے میں بیش بہا مدد ملی جاسکتی ہے۔ اگر اُردو جدید دور کے تقاضوں کو پورا کرنا چاہتی ہے تو اس کو مستقبل میں لسانیات سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرنا ہوگا۔“

زبان اور اسلوب کی تشکیل میں لفظیات (Morphology)، معنیات (Semantics)، صوتیات (Phonology) اور صرفیات و نحویات (Syntax) جیسے خالص لسانی مسائل کی توضیح اور ادب پاروں میں ان عناصر کی کارفرمائی ”لسانیات جدید“ کا مرکزی موضوع ہے۔ ادب کے آئینے میں نہ صرف زبان کے ارتقا کی داستان مضمر ہوتی ہے بلکہ اس زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کا ذوقِ جمال، تہذیب و روایات اور اجتماعی شعور کا عکس بھی جھلکتا ہے۔ لسانی و اسلوبیاتی مطالعات کی اہمیت کو مرکزِ نگاہ بناتے ہوئے راقم الحروف نے ”کلام غالب کے لسانی و اسلوبیاتی مطالعے“ کو موضوع تحقیق قرار دیا ہے۔ اس تحقیق کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالب نے اپنے ”مجموعہ اُردو“ میں لسانی و اسلوبیاتی سطح پر جو نئے تجربات کیے ہیں، ان کا تجزیاتی مطالعہ نہ صرف لسانیات بلکہ غالبیات میں بھی ایک نئے باب کا اضافہ ہے۔

غالب ایک ذولسائین شاعر تھے۔ فارسی زبان پر انھیں اہل زبان کی سی دسترس تھی اسی لیے ابتدا میں وہ اردو شاعری کے مقابلے میں اپنی فارسی شاعری کو سرمایۂ القار سمجھتے تھے، یعنی:

فارسی میں تاپہ بیٹی القش ہائے رنگ رنگ  
بگذر از مجموعہٴ اردو کہ بے رنگ من است

لیکن جلد ہی وہ اس رمز سے واقف ہو گئے کہ زبان ریختہ میں بھی ان کا رنگ نمن ”رنگِ فارسی“ ہے اور یہاں بھی اُن کی نادرہ کارِ طبع نے زبانِ دانی سے زبان سازی تک تمام مراحل بہ حسن و خوبی طے کیے ہیں۔ اسی لیے ”ریختہ“ کے ”رنگِ فارسی“ ہونے کا دعویٰ بھی کرتے نظر آئے:

جو یہ کہے کہ ریختہ کیوں کر ہو رنگِ فارسی؟  
گفتہٴ غالب ایک بار پڑھ کر اُسے سنا کہ یوں ہے

غالب کا ”دیوانِ اردو“ زبان اور اسالیب شعری کے فن کارانہ استعمال کا حسین امتزاج ہے۔ وہ تقلید کے مقابلے میں اجتہاد کے قائل تھے۔ انھوں نے لسانی و اسلوبیاتی سطح پر اردو غزل کو نئے امکانات سے روشناس کرایا۔ غالب نے فنی اجتہادات پر مبنی ایک ایسا نیا شعری نظام وضع کیا جس میں نئی لسانی تشکیلات، نئی لفظیات، نئی معنیات، نئے عروضی اجتہادات، نئی سوچ، نئی زبان، نئے اسالیب اور دیگر محسنات شعری کی کار فرمائی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں آنے والے ہر لفظ اور ہر حرف کی قدر و قیمت سے آگاہ تھے اور ہر لفظ کو طلسم معنی میں اسیر کرنے کے خواہاں تھے۔

موضوع تحقیق یعنی ”کلامِ غالب کا لسانی و اسلوبیاتی مطالعہ“ کا تحقیقی مواد بنیادی طور پر تین حصوں میں منقسم ہے:

اول: مبادیاتِ لسانیات و اسلوبیات کی توضیح۔

دوم: غالب کے لسانی شعور اور لسانی اجتہادات کا تجزیہ۔

سوم: اسلوبیات کے جدید تنقیدی تناظر کی روشنی میں کلامِ غالب کی تفہیم۔

موضوع تحقیق کے ابتدائی دو ابواب لسانیات و اسلوبیات کے تعارفی مطالعے پر مبنی ہیں۔ یہاں تفصیل کی بجائے اجمال سے کام لیتے ہوئے مبادیاتِ لسانیات کی وضاحت کی گئی ہے، لسانی مطالعے کی حدود و مناہج پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ادب میں لسانی مطالعات کی ضرورت و اہمیت بیان کرنے کے ساتھ ساتھ جدید لسانی رجحانات اور لسانی امور کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ نیز ادبیات کے حوالے سے ہونے والی لسانی تحقیق کی روایت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے تاکہ اس تجزیاتی مطالعے کی روشنی میں زبانِ غالب کی رنگارنگی تک رسائی حاصل کی جاسکے۔

مذکورہ طریقہ کار کو برقرار رکھتے ہوئے دوسرے باب میں اسلوب، اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید و تحقیق کو محورِ مطالعہ بنایا گیا ہے۔ اسلوب کی تعریف و توضیح، تشکیلِ اسلوب کے بنیادی عناصر، اسلوبیاتی



مطالعے کی حدود اور ادب میں اسلوبیاتی تنقید و تحقیق کی روایت کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید پر کیے جانے والے اعتراضات کا بھی مختصراً جائزہ لیا گیا ہے تاکہ ان تمام مباحث کی روشنی میں اسلوبیاتِ غالب کے تعین کے مرحلے کو طے کیا جاسکے۔ ان دونوں ابواب کی مقالے میں وہی اہمیت اور حیثیت ہے جو فنِ قصیدہ میں ”گریز“ کی ہوتی ہے یعنی ان دو ابواب کی روشنی میں اصل موضوع تک رسائی کا سفر آسان بنانے کی کوشش کی گئی ہے تاکہ غالب کی لسانیات اور اسلوبیات کی حدود کا تعین کرنے میں خاطر خواہ مدد ملی جاسکے۔

اس تحقیقی مقالے کا تیسرا باب غالب کے لسانی شعور اور لسانی اجتہادات کا تجزیہ کرنے کے لیے مختص کیا گیا ہے۔ غالب ایک پختہ لسانی شعور کے مالک تھے۔ وہ اپنے عہد کی زبان ریختہ کی کم مائیگی کو محسوس کرتے ہوئے ایک ایسی نئی زبان خلق کرنا چاہتے تھے جو زبانِ فارسی کی طرح پختہ و محکم ہو، اظہار و ابلاغ کی تمام تر صورتوں پر حاوی ہو۔ غالب زبان سازی کی اس کوشش میں بڑی حد تک کامیاب رہے۔ غالب کا اردو کلام زبان کی ترقی و ارتقا میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے لسانی ورثے پر اکتفا کرنے کی بجائے اپنی اجتہادی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے زبان کے لسانی امکانات کو ٹٹولا اور ایک باشعور زباں دان اور ماہر لسانیات کی طرح لسانی ارتقا کے عمل کو تیز کر دیا۔ اس تحقیقی کاوش کے نتیجے میں ہم غالب کا مطالعہ محض ایک شاعر اور ادیب ہی نہیں بلکہ پختہ کار ماہر لسانیات کی حیثیت سے بھی کر سکتے ہیں۔ مقامِ حیرت ہے کہ غالب جیسا زیرک و دانا، نابغہ روزگار اپنے وقت اور زمانے سے کس حد تک آگے دیکھنے کی ہمت و سکت رکھتا تھا کہ لسانیات و اسلوبیات جیسے جدید تر تصورات، جن کی تشکیل و تفہیم محض نصف صدی کا قصہ ہے، غالب نے صدیوں پہلے نہ صرف ان کی ضرورت اور اہمیت کو سمجھا بلکہ تمام لسانی و اسلوبیاتی رموز و غوامض پر علمی بلکہ عملی گرفت کا مظاہرہ بھی کیا۔ علمی سطح پر دیکھا جائے تو غالب کے مکاتیب ایسے لسانی مباحث سے بھرے پڑے ہیں جن میں وہ فنِ زباں دانی کے لطیف ترین رموز و نکات کی وضاحت کرتے ہیں اور اسلوب سازی کے نازک موڑ اپنے دوستوں اور تلامذہ کو سمجھاتے ہیں۔ باب سوم یعنی ”کلام غالب کا لسانی مطالعہ“ میں ان اہم لسانی مسائل کی نشان دہی کی گئی ہے جن کی بابت غالب ایک واضح نقطہ نظر رکھتے تھے۔ بالخصوص تذکیر و تانیث، واحد جمع، اسما و صفات، روزمرہ محاورہ، اشتقاقیات، فن لغت نویسی کے رہنما اصول، علم عروض کی نزاکتیں، رموزِ املا اور دیگر لسانی تشکیلات کے ذیل میں مکاتیب غالب سے اقتباسات اخذ کیے گئے ہیں۔

غالب لسانی مسائل کے مطالعے میں کورا کے بجائے تحقیق اور اہل زبان کی اسناد کو معتبر خیال کرتے تھے۔ غالب کے لسانی شعور کی پختگی کو سمجھنے کے لیے اور فرہنگ اور لغت نویسی سے ان کی دلچسپی کے سلسلے میں ان کی مشہور تصنیف ”قاطع برہان“ اور ”بیان غالب“ میں موجود ان کے علمی نظریات سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ یہ محض ایک ادبی معرکہ ہی نہیں بلکہ فنِ لغت نویسی کے رہنما اصول طے کرنے کی ایک



گراں قدر کاوش بھی ہے۔ اس ادبی معرکے کے نتیجے میں ادبی دنیا پہلی بار لسانی مباحث کی بارکیوں سے آشنا ہوئی، فرہنگ اور لغت نویسی میں اہل زبان کی اسناد اور تحقیقی نقطہ نگاہ کو اہم سمجھا جانے لگا۔ غالب کی شاعرانہ عظمت کی دلیل یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف لسانی رموز و نکات پر علمی بحثیں اٹھائیں بلکہ عملاً اپنی شاعری میں لسانی اجتہادات کے مکمل و منفرد نمونے بھی پیش کیے۔ اس سلسلے میں غالب کے اردو دیوان سے ایسی امثال بکثرت اخذ کی گئی ہیں اور غالب کی زبان سازی پر مفصل تحقیق کی گئی ہے۔ غالب کے لسانی اجتہادات کے ذیل میں تراکیب سازی، لسانی تشکیلات، روزمرہ و محاورہ کی برجستگی، تشبیہ و استعارہ کی ندرت، تلمیحات کی رنگارنگی، علام و رموز اور قول و حال کی تہ داری، امانی امتیازات اور دیگر لسانی امکانات کو منظر عام پر لایا گیا ہے۔

موضوع زیر بحث کا چوتھا باب یعنی ”کلامِ غالب کا اسلوبیاتی مطالعہ“ کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ اسلوبیات کا تصور اہل مشرق نے مغرب سے مستعار لیا ہے۔ اگرچہ مشرقی شعریات میں شاعری کے فنی محاسن اسلوب ہی کی روشنی میں طے کیے جاتے رہے ہیں لیکن اسلوبیات کے مغربی ماہرین زبان کے فنی محاسن کو خالصتاً سائنسی بنیادوں پر استوار کرنے کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ اسلوبیات دراصل وضاحتی اور اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ ہے جس میں اسلوب کا تجزیہ لسانی نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے تاکہ فن پارے کی تاثراتی و جمالیاتی تفسیر کے برعکس تحقیق کو سائنٹفک بنیاد فراہم کی جاسکے اور اسلوب کے لسانی پس منظر کو منظر عام پر لایا جاسکے۔ یہاں تشکیلِ اسلوب کے عمل میں زبان کا مطالعہ لفظیاتی، معنیاتی، صوتیاتی اور صرفی و نحوی سطح پر کیا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے تناظرِ جدید کو مد نظر رکھتے ہوئے کلامِ غالب کے اسلوبیاتی مطالعے کو مزید چار ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے، یعنی:

الف: لفظیاتِ کلامِ غالب۔

ب: معنیاتِ کلامِ غالب۔

ج: صوتیاتِ کلامِ غالب۔

د: صرفیات و نحویاتِ کلامِ غالب۔

اسلوبیات کے مغربی تصور کے برعکس غالب کے اسلوبیاتی مطالعے کو مشرقی طرزِ احساس کی روشنی میں تحریر کیا گیا ہے اور ادب کو سائنس بنانے کی شعوری کوشش سے قصداً اجتناب برتنا گیا ہے۔ چنانچہ مشرقی شعریات کی صدیوں پرانی روایات کا احترام کرتے ہوئے اس امر پر اتفاق کیا گیا ہے کہ: ”... اردو تحقیق و تنقید کو مشرق سے اپنی اصطلاحیں مستعار لینی چاہئیں جو ان کی اصل میراث ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اسلوبیاتی تنقید شعری یا نثری آہنگ کے خارج و باطن سے مساویانہ رشتہ رکھتی ہے تاہم مشرق کو ظاہر کبھی محبوب نہیں رہا۔ ظاہر لائقِ اعتبار نہیں، سب کچھ باطن ہے اور باطن کی شناخت ہی اصل شناخت ہے۔ اسی باطن کو دوزیرِ آغا ”تخلیق کی روح“ کہتے ہیں۔“ ۵

غالب کے خیال میں ان کی شاعری کا ہر لفظ ”گنجینہ بمعنی کاظم“ ہے۔ گویا اسلوب کی تشکیل لفظ و معنی کے گہرے اشتراک سے وجود میں آتی ہے لہذا اسے لفظ شماری یا صوت شماری کے اعداد و شمار تک محدود کرنا اور تشکیل اسلوب کے جمالیاتی تقاضوں سے پہلو تہی برتنا کسی طور مناسب نہیں۔ کلام غالب کی رمزیت و ایمائیت، تخیل کی نزاکت، قول محال اور تمثیلی پیرائے کی کثرت اور علام و رموز کی ذومعنویت اسلوبیات کے مغربی تصور اور ادب کی شماریاتی پیائش کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ لفظ شماری یا صوت شماری کو بنیاد بنا کر مغربی طرز کا اسلوبیاتی مطالعہ کسی ایک نظم و غزل یا محدود پیمانے پر تو ممکنہ طور پر کیا جاسکتا ہے لیکن دیوان غالب کی اس نوع کی تفہیم ان کی شاعری کے لامحدود امکانات کو محدود کر دینے کے مترادف ہوگی کیونکہ یہاں قاری کی نظر شعر کے کسی ایک پہلو پر ٹھہرتی ہے تو اسی لمحے کوئی دوسرا پہلو دامن دل اپنی طرف کھینچنے لگتا ہے۔ غالب کو تو جملے کے جملے مقدر چھوڑ دینا مرغوب تھا۔ وہ کفایت لفظی کے شوق میں محذوف جملے لکھنا پسند کرتے تھے۔ ایسے میں لفظ شماری کیونکر کی جاسکتی ہے۔ غالب کے آفاقی اسلوب شعری کے پس پردہ امکانات کی ایک پوری دنیا آباد ہے جسے صرف لفظوں اور اصوات تک محدود کر دینا درست ادبی رویہ نہیں۔ ڈاکٹر شان الحق حقی کلام غالب کے لسانی مطالعے کے سلسلے میں اپنے تحفظات کا اظہار کرتے ہوئے بجا طور پر فرماتے ہیں:

”... الفاظ کی ٹھیک ٹھیک تعداد طے کرنے میں کچھ پیچیدگیاں ہیں۔ کون سے محاورات یا مرکب افعال کو علاحدہ شمار کیا جائے۔ دونوں افعال الگ الگ شمار ہوں تو مرکب فعل یا محاورہ ان پر مستزاد ہو یا نظر انداز... یہی مسئلہ بعض دوسرے کلمات کے بارے میں بھی پیدا ہوتا ہے جیسے کہ فجائیہ کلمات: مت پوچھ! کیا کہوں! یا فقرے: جانے بھی دو، تکلف برطرف۔ ”سیجیے“ کرنے کی مغیرہ شکل ہے۔ کیا صرف ”کرنا“ مصدر کو گن لینا کافی ہے یا اسے ایک علیحدہ لفظ شمار کیا جائے؟ غالب نے ہو جیو، آئیو بھی باندھا ہے (بطور روزمرہ ”آگے آئیو“ کی ترکیب میں) یہ بھی لغوی طور پر تو ”آنا“ کا صیغہ امر ہی ہے۔ عام اجزائے کلام جیسے کہ حروف جار میں، سے، کو، پر، تک نیز ضمائر و ظروف ان، اُن، اُسی، وہیں، کہیں وغیرہ دوسرے عطفی الفاظ یا فقرے یوں تو، ویسے، اتنے میں... ہر تحریر میں لازماً شامل ہوتے ہیں... کیا انہیں بھی گنا جائے؟“ ۹

کلام غالب کے تحقیقی مطالعے کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ محض اعداد و شمار کا تعین اہم نہیں بلکہ لسانی توسیع کے جو امکانات غالب نے متعارف کرائے ہیں ان کا مطالعہ زیادہ دلچسپ اور معنی خیز ہے۔ چنانچہ غالب کے اسلوبیاتی مطالعے میں لفظیات، معنیات، صوتیات، صرفیات و نحویات کو بنیاد بنا کر غالب کے لسانی و اسلوبیاتی امتیازات کی نشان دہی کی گئی ہے۔

”لفظیات کلام غالب“ میں Morphology کے رہنما اصول مد نظر رکھتے ہوئے غالب کی لفظ شناسی کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ وہ لفظوں کے درو بست اور حسن ترتیب کا خاص سلیقہ رکھتے تھے۔ ان کے کلام

میں کسی لفظ کو ہٹا کر دوسرا لفظ رکھنے کی گنجائش موجود نہیں۔ انہوں نے صنائع بدائع لفظی کا ماہرانہ استعمال کر کے اپنے شعری اسلوب کو نکھار عطا کیا ہے۔ یہاں کلام غالب میں لفظ کی جو پہنائیاں ہیں ان کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ ترکیب سازی، محذوف جملے، حرف ہمزہ سے بنائے گئے مرکبات، عطف و اضافات، سابقوں اور لاحقوں کے استعمال سے کی گئی لسانی تشکیلات نے ان کے کلام کی معنیاتی سطح کو بھی بہت وسیع بنا دیا ہے۔ انہوں نے اپنے عہد کے لسانی جہود کو ختم کرنے کے لیے نہ صرف نئے الفاظ وضع کیے ہیں بلکہ پرانے الفاظ کے قالب میں بھی زندگی کی نئی روح پھونکی ہے۔

معنیات کلام غالب میں Semantics کے حوالے سے غالب نے دو زمرہ معنی اور ارتقاء معنی کے لیے جو اسالیب اختیار کیے ہیں ان کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ غالب لفظ و معنی کے ارتباط باہم پر گہری نظر رکھتے تھے۔ وہ اپنے شعری اسلوب کی تشکیل میں بیان و بدیع کے جملہ محاسن تصرف میں لائے ہیں اور صنائع معنوی نے ان کے کلام کو فکر انگیز و معنی خیز بنا دیا ہے۔ ان کے نزدیک شاعری قافیہ پیمائی نہیں بلکہ ”معنی آفرینی“ کا دوسرا نام ہے۔ ان کے نظریہ شعری کی بنیاد معنیات پر استوار ہے چنانچہ یہاں غالب کے کلام کی فکری سطح، مضامین کی بلندی، ندرت خیالی اور معنی آفرینی کے ساتھ ساتھ ذہنی و معنویت اور تہ داری کا تجزیہ بھی پیش کیا گیا ہے اور گنجینہ معنی کی طلسم کشائی کے لیے دیوان غالب سے جدت معنی پر مبنی اشعار انتخاب کیے گئے ہیں۔ تاہم کلام غالب کا ہر طالب علم غالب کو اپنے عہد کی علمی ترقیات یا ذوق معیار کی روشنی میں پرکھتا ہے۔ ”معنیات کلام غالب“ پر گرفت کا دعویٰ سورج کو چراغ دکھانے کے مترادف ہوگا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

”معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گرفت میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے

لیے اسے چند الفاظ میں مقید تو کیا جاسکتا ہے لیکن تمام معنیاتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جاسکتا۔“

اسلوبیاتی مطالعے کا تیسرا جزو ”صوتیات کلام غالب“ سے متعلق ہے۔ صوتیات یا Phonology

لسانیات و اسلوبیات کی اہم ترین شاخ ہے جس میں حرفوں اور لفظوں کی آوازوں کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ کلام غالب کا صوتیاتی مطالعہ ان کی فنی بالیدگی اور کلام کی جمالیاتی خصوصیات کا آئینہ دار ہے۔ غالب کی ہر شعری کاوش کے پس پردہ ایک باقاعدہ صوتیاتی نظام کی کارفرمائی ملتی ہے لیکن اس نظام کی تخلیق شعری نہیں لاشعوری ہے۔ اس صوتیاتی مطالعے کی روشنی میں ہمیں الفاظ از خود بولتے سنائی دیتے ہیں۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ ان کے ہاں صوتیات و معنیات ایک اکائی کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ یہ آوازیں قاری کے موڈ اور مزاج کی مطابقت سے ہلکی بھاری، تیز اور مدہم ہوتی دکھائی دیتی ہیں۔ کبھی ایک کیفیت طاری ہوتی ہے تو کبھی دوسرا پہلو سماں بندی کرتا ہے۔ الفاظ کا آہنگ کہیں گرج دار اور شور انگیز ہے تو کہیں مست اور رواں۔ الفاظ کا آہنگ شعریت کی جان ہوتا ہے، اس لحاظ سے غالب کی غزل کا صوتیاتی مطالعہ بہت اہم اور معنی خیز ہے۔ غالب ایسے غنائی مصوٰتوں کا انتخاب کرتے ہیں کہ

شعر نغمے کے سانچے میں ڈھل جاتا ہے۔ اس مطالعے میں کلامِ غالب سے ایسی امثال بکثرت اخذ کی گئی ہیں جو ان کے عروضی اجتہادات، قافیہ وردیف کی ہم آہنگی، آوازن و بحر کے توازن، تکرارِ لفظی اور مترنم تراکیب کی صورت میں قدم قدم پر ہمارے سامنے آتی ہیں۔

صوتیاتِ کلامِ غالب کے مطالعے کی روشنی میں ان مخصوص آوازن کی نشان دہی کی گئی ہے جن سے غالب کو خاص رغبت تھی۔ رواں و شیریں آوازن کے ساتھ ساتھ وہ سخت اور بھاری آوازن کو بھی مہارت سے جزوِ شعر بناتے ہیں۔ انھوں نے آوازن کے زیر و بم سے امکاناتِ معنی کی نئی منزلیں سر کی ہیں۔ ان کے کلام میں آنے والے اصوات کا دائرہ کار خاصا وسیع ہے اور بعض غزلیں ایک مخصوص جذب و مستی کے عالم میں لکھی گئی ہیں جن میں صوتی عناصر شعر کی غنائی کیفیت کو اُس مقام تک لے گئے ہیں جہاں شاعری ”صریرِ خامہ“ سے ”نوائے سروش“ کی بلندیوں کو چھو لیتی ہے۔ صوتیاتِ کلامِ غالب نے غنائی شاعری کے ایسے معیار متعین کیے ہیں جن کی تعداد کا تعین مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔

غالب کے مطالعہ اسلوب کا جزو چہارم ”صرفیات و نحویاتِ کلامِ غالب“ ہے۔ صرفیات یا Morphology میں زبان کی چھوٹی سے چھوٹی بامعنی اکائیوں یعنی الفاظ کی سطح سے مطالعے کا آغاز کیا جاتا ہے جب کہ لفظ سے آگے جملے اور فقرات سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو قواعد کا تابع نہیں بنایا بلکہ صرفی و نحوی ہر دو سطح پر ان کی اجتہادی کاوشیں قابلِ تعریف ہیں۔ وہ کبھی اپنے لہجے کی تبدیلی سے، کبھی الفاظ کے زیر و بم سے، کبھی سابقوں اور لاحقوں کی کارفرمائی سے، کبھی نئے مرکبات کی تخلیق سے، کبھی لفظوں کی تقدیم و تاخیر سے، کبھی حروف کی کمی بیشی سے، کبھی املائی امتیازات کو بروئے کار لا کر، کبھی مفرد الفاظ کی معنی خیزی سے، کبھی متضاد مترادف الفاظ کے دروبست سے زبان کے صرفی و نحوی ڈھانچے میں تبدیلیاں اور جدتیں متعارف کرواتے ہیں اور اردو زبان کا لسانی مرتبہ بلند کرتے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری ”محاسنِ کلامِ غالب“ میں بجا طور پر رقم طراز ہیں کہ:

”شیکسپیر اور غالب کا کام قواعد زبان کی پابندی نہیں ہے۔ یہ قواعد زبان کا کام ہے کہ ان کی

پابندی کرے یا ان کی خاطر اپنی درسیات میں خاص ضمیمہ جات کا اضافہ کرے۔۔۔۔۔“

صرفیاتِ غالب یعنی مفرد الفاظ کی جدت سے لے کر نحویات یعنی مرکب جملوں کی ندرت تک غالب کا کلام ”گنجینہ معنی کا طلسم“ ہے اور ایک ایک حرف کے پس پردہ بے شمار لسانی امکانات توجیہ کے محتاج ہیں۔ کلامِ غالب کا صرفی و نحوی مطالعہ ایک بسیط موضوع ہے جو غالب کے لسانی اجتہادات کا شعور بخشتا ہے۔ اسے ہم زبان کے جدید تنقیدی تناظرات اور نئے ادبی رویوں کا نقطہ آغاز قرار دے سکتے ہیں۔ کلامِ غالب کے لسانی و اسلوبیاتی مطالعے کی روشنی میں ہم نہ صرف غالب کے اردو کلام بلکہ فارسی شاعری اور مکاتیب کو بھی دور جدید کے نئے تنقیدی تناظرات کی روشنی میں از سر نو مطالعہ کر سکتے ہیں۔ گویا اس تحقیق کے نتیجے میں غالبیات کے از سر نو مطالعے کا امکانی دریچہ کھلتا ہے۔ یہ تحقیقی کاوش تفہیمِ غالب

کے سفر میں ایک نئے قدم کا اضافہ ہے۔ اس تحقیقی مقالے میں لسانیات و اسلوبیات غالب کے لامحدود امکانات میں سے چند ایک منظر عام پر لائے گئے ہیں جب کہ مزید پہاؤں و زرخیز تحقیق ہیں۔ بقول ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری:

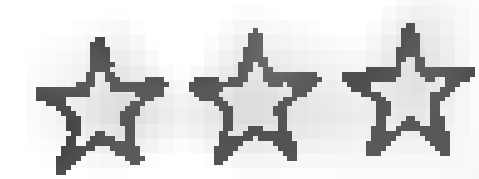
”غالب تنقید کے سلسلے میں نہ تاریخ زیادہ معاونت کرتی ہے اور نہ آئیڈیالوجی۔ ان کی بڑا کی کا تمام تر انحصار تخیل کی نادرہ کاری اور افسوس کبریٰ یعنی الفاظ کی حتیٰ اوج توانائیوں کو صحیح کمال بروئے کار لا کر گنجینہ معنی کا طلسم کھڑا کر دینے پر ہے اور تنقید کا کام اس عمل کو Local کرنا یا اس کے لیے ایسی کلید فراہم کرنا ہے جس سے معنی کا انکشاف سامنے لایا سکے۔ جس طرح کائنات فطرت کی توانائیاں لامحدود، متنوع اور غیر مختتم ہیں اسی طرح غالب کی شاعری کی افہام و تفہیم کے امکانات بھی ہماری نظن و تخمین کی صلاحیت کے لیے ایک مستقل اور کھلا ہوا چیلنج ہیں۔“ ۱۲





## حوالہ جات:

- ۱۔ ٹھی، شان الحق، ڈاکٹر: مضمون ”کلامِ غالب کا لسانی تجزیہ“، مشمولہ کتابی سلسلہ ”غالب“، شمارہ ۱۹، ادارہ نئیادکار غالب، ۲۰۰۰ء، ص ۱۵۲۔
- ۲۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعہ غالب، صفحہ پیش لفظ۔
- ۳۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۱۴۱۔
- ۴۔ عطش درانی، ڈاکٹر: مضمون، ادبی تحقیق کا مستقبل، مشمولہ، ماہنامہ اخبار اردو، جلد ۲۶، شمارہ ۳۰، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، مارچ ۲۰۰۹ء۔
- ۵۔ تارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اردو زبان اور لسانیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۲۹۶۔
- ۶۔ غالب: کلیاتِ غالب فارسی، جلد اول، مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، اشاعت اول جون ۱۹۶۷ء، ص ۱۶۱۔
- ۷۔ غالب: دیوانِ غالب، ص ۹۵۔
- ۸۔ طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب اور اسلوبیات، ص ۵۴۔
- ۹۔ ٹھی، شان الحق، ڈاکٹر: کتابی سلسلہ غالب، ص ۱۵۳-۱۵۴۔
- ۱۰۔ تارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر، ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص ۱۸۷۔
- ۱۱۔ بجنوری، عبدالرحمن، ڈاکٹر: محاسنِ کلامِ غالب، ص ۱۱۔
- ۱۲۔ اسلوب احمد انصاری (مرتب): غالب - جدید تنقیدی تناظرات، ص ۲۴۔





## کتابیات

### بنیادی مآخذ

#### دیوانِ غالب:

- عرشی، امتیاز علی (ترتیب و تصحیح): دیوانِ غالب اردو نسخہٴ عرشی، علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ہند، اشاعتِ اول، ۱۹۵۸ء۔
- نظیر لدھیانوی، خان اصغر حسین خان: کلیاتِ غالب اردو، لاہور، مکتبہٴ کارواں، یکمیری روڈ، ۱۹۶۳ء۔
- غالب: دیوانِ غالب نسخہٴ شیرانی، لاہور، مجلس ترقی ادب، اشاعتِ اول، ۱۹۶۹ء۔
- مہر، غلام رسول (مرتب): دیوانِ غالب اردو عکسی، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، س۔ن۔
- مالک رام (مرتب): دیوانِ غالب اردو، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۷۹ء۔
- محمد انوار الحق: دیوانِ غالب جدید المعروف بہ نسخہٴ حمید یہ مع مقدمہٴ دیوان، آگرہ، مفید عام اسٹیم پریس، ۱۹۳۱ء۔
- حامد علی خان، مولانا (مرتب)، دیوانِ غالب، لاہور، مجلسِ یادگارِ غالب، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۳۹ء۔
- دیوانِ غالب بہ تصحیح متن، لاہور، الفیصل اردو بازار، اپریل ۱۹۹۵ء۔

#### کلیاتِ غالب فارسی:

- مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی (مرتب): کلیاتِ غالب فارسی (جلد اول)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبعِ اول، ۱۹۶۷ء
- کلیاتِ غالب فارسی (جلد دوم)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبعِ اول، ۱۹۶۷ء
- کلیاتِ غالب فارسی (جلد سوم)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبعِ اول، ۱۹۶۷ء

#### مکاتیب:

- خلیق انجم، ڈاکٹر: غالب کے خطوط (جلد اول)، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، تیسرا ایڈیشن، ۲۰۰۰ء۔
- غالب کے خطوط (جلد دوم)، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۶ء۔
- غالب کے خطوط (جلد سوم)، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، تیسرا ایڈیشن، ۱۹۸۷ء۔
- غالب کے خطوط (جلد چہارم)، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۳ء۔
- عبادت بریلوی، ڈاکٹر: انتخابِ خطوطِ غالب، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، تیسرا ایڈیشن، ۱۹۶۷ء۔
- مہر، غلام رسول (مرتب): خطوطِ غالب، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، بارہفتم، ۱۹۹۳ء۔

## شرحیں:

- آسی، عبدالباری، مولوی: مکمل شرح کلام غالب، لاہور، مکتبہ شعر و ادب، س۔ن۔
- تبسم، صوفی غلام مصطفیٰ: روح غالب (منتخب اشعار کی شرح)، لاہور، فیروز سنز، بار اول ۱۹۹۷ء۔
- ہاشمی، حمید اللہ شاہ: گفتہ غالب، لاہور، مکتبہ دانیال، ۲۰۰۳ء۔
- فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، لاہور، اظہار سنز، ۱۹۸۹ء۔
- فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: شرح و متن غزلیات غالب، ملتان، بیکن بکس گلگشت، طبع اول ۲۰۰۰ء۔
- محمد باقر، آغا: بیان غالب، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۳۹ء۔
- مہر، غلام رسول (مرتب و شارح): نوائے سروش، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، س۔ن۔
- طباطبائی، نظم، علی حیدر، سید، مولوی: شرح دیوان اردوئے غالب، لکھنؤ، سرفراز پریس، ۱۹۵۴ء۔
- نیاز فتح پوری، علامہ: مشکلات غالب، کراچی، ادارہ نگار، ۱۹۶۲ء۔
- چشتی، یوسف سلیم: شرح دیوان غالب، لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۵۹ء۔

## ثانوی مآخذ:

### غالبیات:

- ابن حسن قیصر (مرتب): غالب نما، کراچی، ادارہ یادگار غالب، ۱۹۶۹ء۔
- اخلاق حسین عارف: غالب اور فن تنقید، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، اشاعت اول ۱۹۷۷ء۔
- اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: غزل تنقید (جلد اول)، علی گڑھ، یونیورسٹی بک ہاؤس، ۲۰۰۲ء۔
- (مرتب)، غالب جدید تنقیدی تناظرات، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۴ء۔
- انیس ناگی: غالب — ایک شاعر ایک اداکار، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء۔
- حالی، الطاف حسین، مولانا: یادگار غالب، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء۔
- یادگار غالب، لاہور، مجلس ترقی ادب، اشاعت نو ۱۹۸۷ء۔
- رشید حسن خان: المائے غالب، کراچی، یادگار غالب، طبع اول ۲۰۰۰ء۔
- شکیل الرحمن: مرزا غالب اور ہندو مغل جمالیات، سری نگر، معصوم پبلی کیشنز، اشاعت اول ۱۹۸۷ء۔
- شوکت بھرواری، ڈاکٹر: غالب — فکر و فن، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت اول ۱۹۶۱ء۔
- فلسفہ کلام غالب، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۹ء۔
- صغیر النسا بیگم: غزلیات غالب کا عروضی تجزیہ، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ نگر، ۱۹۸۵ء۔

- عبادت بریلوی، ڈاکٹر: غالب اور مطالعہ غالب، لاہور، ادب و تنقید، اشاعت دوم ۱۹۹۴ء۔
- غالب کافن، لاہور، ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۷ء۔
- عقیل احمد، ڈاکٹر (مرتب): جہات غالب، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، ۲۰۰۴ء۔
- فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: تفہیم غالب، لاہور، اظہار سنز، ۱۹۸۹ء۔
- غالب پر چار تحریریں، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۱ء۔
- فراقی، تحسین، ڈاکٹر: غالب — فکر و فرہنگ، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۱۲ء۔
- فرح ذبیح (مرتب): نادر ذخیۃ غالبیات (لطیف الزمان خان کے ذخیرہ غالبیات کی توضیحی و تشریحی فہرست)، ملتان، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ۲۰۰۳ء۔
- فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: غالب — شاعر امروز فردا، لاہور، اظہار سنز، طبع اول ۱۹۷۰ء۔
- تمنا کا دوسرا قدم اور غالب، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔
- غالب اور غالبیات، ملتان، بیکن بکس، ۲۰۰۸ء۔
- اردو کے چار بڑے شاعر، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء۔
- فیاض محمود، سید، گروپ کیپٹن (مرتب): تنقید غالب کے سو سال، لاہور، مطبوعات مجلس یادگار غالب، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء۔
- محمد اکرام، شیخ: حکیم فرزانہ، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، طبع دوم ۱۹۷۷ء۔
- غالب نامہ، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۵ء۔
- محمد عرفان: طرز غالب، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، طبع اول ۲۰۰۳ء۔
- محمود نیازی: تلمیحات غالب، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، طبع دوم ۲۰۰۲ء۔
- مختار الدین احمد، پروفیسر (مرتب): نقد غالب، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔
- نذیر احمد، پروفیسر، ڈاکٹر (مرتب): تحقیقات انتخاب مقالات، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۷ء۔
- نذیر احمد: محاسن کلام غالب، لاہور، کتابیات، ۱۹۶۹ء۔
- نعمان الحق، سید (مرتب): محاسن کلام غالب، اسلام آباد، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، اشاعت اول ۲۰۱۳ء۔
- نیاز فتح پوری، علامہ: غالب — فن اور شخصیت، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، اشاعت اول ۱۹۸۷ء۔
- یاد، مشکور حسین، سید: غالب کی طبع نکتہ جو، لاہور، کلاسیک، بار اول ۲۰۰۰ء۔
- یوسف حسین خاں، ڈاکٹر: غالب اور آہنگ غالب، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، طبع دوم ۱۹۷۱ء۔
- غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، لاہور، اردو آرٹ پریس، اشاعت اول ۱۹۸۶ء۔

## مقالات:

آزاد، محمد حسین، مولانا: مقالہ، زبان اردو، جلسہ انجمن پنجاب، لاہور، ۱۸۶۵ء، مشمولہ مقالات محمد حسین آزاد، مرتب آغا محمد باقر۔

ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: مقالہ، اردو میں لسانی مطالعے کے ۲۵ سال، مشمولہ افکار، جولائی نمبر، جون، جولائی، شمارہ ۳-۴، مکتبہ افکار، کراچی، ۱۹۷۰ء۔

اشرف رفیع، ڈاکٹر: مقالہ، نظم طباطبائی، حیدر آباد، ۱۹۷۳ء۔

شمیل، این میری: مضمون، غالب کی رقصاں شاعری، مترجم قاضی افضل حسین، مشمولہ غالب جدید تنقیدی تناظرات، مرتب اسلوب احمد انصاری: غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۴ء۔

جالبی، جمیل، ڈاکٹر: مقالہ، طرز غالب، مشمولہ نئی تنقید، رائل بک کمپنی، کراچی، ۱۹۸۵ء۔

روؤف پارکھ، ڈاکٹر: مقالہ، اردو وقت، تعبیر و تاریخ، مشمولہ اخبار اردو، جلد ۲، شمارہ ۸۔ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء۔

فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: اقبال کا لفظیاتی نظام، مشمولہ تنقید اقبال کے سو سال، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، طبع دوم ۲۰۰۷ء۔

عائشہ سعید: مقالہ، اردو کا لسانی سرمایہ، مشمولہ دریافت، سالانہ شمارہ، نمل، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء۔

محمد حسن عسکری: مضمون، میر، غالب اور چھوٹی بحر کا قصہ، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، مرتبہ محمد سہیل عمر، نفیس اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۹ء۔

مسعود حسین خان، ڈاکٹر: غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ، مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمینار، ۱۹۶۹ء۔  
مطالعہ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے، مشمولہ اردو تنقید، مرتب حامدی کا شمیری، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، ۱۹۹۷ء۔  
مصطفیٰ علی بریلوی، سید: زبان اور رسم الخط، مشمولہ اردو رسم الخط، منتخب مقالات مرتبہ شیماجید، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء۔

نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر: اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام، مشمولہ تنقید اقبال کے سو سال، مرتبین ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، محمد سہیل عمر دیگر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، طبع دوم ۲۰۰۷ء۔

فاروقی، نثار احمد، ڈاکٹر: مقالہ، اسلوب کیا ہے؟، مشمولہ اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، مرتبہ ڈاکٹر عقیلہ جاوید، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۱۱ء۔

## لسانیات / اسلوبیات / انتقاد:

آزاد، محمد حسین، مولانا: سخن دان فارس، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء۔

آب حیات، دہلی، کتابی دنیا، ۲۰۰۴ء۔

- احتشام حسین، ڈاکٹر: ادب اور سماج، بمبئی، کتاب پبلشرز، ۱۹۴۸ء۔
- اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر: غزل تنقید (جلد اول)، علی گڑھ، یونیورسٹی بک ہاؤس، ۲۰۰۲ء۔
- افتخار حسین، ڈاکٹر: لسانیات کے بنیادی اصول، علی گڑھ، ایجوکیشنل پبلیک ہاؤس، اشاعت اول ۱۹۸۵ء۔
- انشاء انشا اللہ خاں: دریائے لطافت، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۳۵ء۔
- آنیس ناگی: شعری لسانیات، لاہور، کتابیات، طبع اول ۱۹۶۹ء۔
- جابر علی سید: لسانی و عروضی مقالات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۹ء۔
- جالبی، جمیل، ڈاکٹر: نئی تنقید، کراچی، رائل بک کمپنی، ۱۹۸۵ء۔
- چترجی، سنٹی کار: انڈیا آریں اینڈ ہندی، کلکتہ، ۱۹۶۹ء۔
- حالی، الطاف حسین، مولانا: مقدمہ شعر و شاعری، لاہور، بک ناک، ۲۰۰۵ء۔
- مقدمہ شعر و شاعری، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۱۹۸۸ء۔
- حامد ی کا شمیری (مرتب): اردو تنقید، نئی دہلی، سہتیہ اکادمی، اشاعت اول ۱۹۹۷ء۔
- حسرت موہانی، مولانا: نکات سخن، حیدر آباد، انتظامی پریس، طبع ششم۔
- خلیل صدیقی: زبان کا مطالعہ، مستونگ، قلات پبلشرز، ۱۹۶۳ء۔
- زبان کیا ہے؟، ملتان، بیکن بکس گلگشت، ۲۰۰۹ء۔
- آواز شناسی، ملتان، بیکن بکس گلگشت، ۲۰۰۹ء۔
- رشید حسن خاں: زبان اور قواعد، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو، اشاعت سوم ۲۰۰۱ء۔
- رشید امجد، ڈاکٹر: ذویے اور شناختیں، راولپنڈی، مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء۔
- زور، محی الدین قادری، ڈاکٹر: اردو کے اسالیب بیان، لاہور، مکتبہ معین الادب، ۱۹۶۲ء۔
- ہندوستانی لسانیات، لکھنؤ، نسیم بک ڈپو، ۱۹۶۰ء۔
- مرور، آل احمد، پروفیسر: نظر اور نظیریے، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، س۔ن۔
- سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو زبان کیا ہے، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔
- تنقیدی دبستان (نظر ثانی و اضافہ شدہ ایڈیشن)، دہلی، بک کارپوریشن، اشاعت اول ۲۰۰۵ء۔
- سلیمان ندوی، سید: نقوش سلیمانی، اعظم گڑھ، دارالمصنفین، ۱۹۳۹ء۔
- سہیل بخاری، ڈاکٹر: اردو کی کہانی، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۷۵ء۔
- شبلی نعمانی، علامہ: شعرا لجم (حصہ چہارم)، لاہور، نیشنل بک فاؤنڈیشن، س۔ن۔
- شمس الرحمن فاروقی، ڈاکٹر: تعبیر کی شرح، کراچی، اکادمی بازیافت، اشاعت اول ۲۰۰۳ء۔
- شوکت سبزواری، ڈاکٹر: لسانی مسائل (مقالات)، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۳ء۔

شہاب ظفر اعظمی: اردو کے نثری اسالیب، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۹ء۔

شیمامجید (مرتب): اردو رسم الخط منتخب مقالات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۹ء۔

مقالات سن - م۔ راشد، اسلام آباد، الحمر اپبائشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء۔

طارق سعید، ڈاکٹر: اسلوب اور اسلوبیات، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبائشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء۔

اسلوبیاتی تنقید، تناظر و جہی سے قرۃ العین حیدر تک، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۳ء۔

عابد علی عابد، سید: اصول انتقاد ادبیات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء۔

البدیع، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء۔

البيان، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

اسلوب، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۱ء۔

عبادت بریلوی، ڈاکٹر: اقبال کی اردو نثر، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، س۔ ن۔

عبدالحق، مولوی، قواعد اردو، لاہور، لاہور اکیڈمی، س۔ ن۔

عبدالرحمن، مرآۃ الشعر، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء۔

عبداللہ، ڈاکٹر، سید: ولی سے اقبال تک، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

اشارات تنقید، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

نوادرا لفظ، کراچی، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، ۱۹۵۱ء۔

عسکری، محمد حسن: تخلیقی عمل اور اسلوب، کراچی، نفیس اکیڈمی اردو بازار، ۱۹۸۹ء۔

عصمت جاوید: نئی اردو قواعد، لاہور، کمپانڈ پبلشرز، ۲۰۰۰ء۔

عطش درانی، ڈاکٹر (مرتب): اردو تحقیق (منتخب مقالات)، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع اول ۲۰۰۳ء۔

عقیلہ جاوید، ڈاکٹر (مرتب): اردو نثر کا اسلوبیاتی مطالعہ، ملتان، بیکن بکس گلگشت، ۲۰۱۱ء۔

فاروقی، شمس الرحمن، ڈاکٹر: افسانے کی حمایت میں، کراچی، شہزاد، ۲۰۰۴ء۔

شعر، غیر شعرا و نثر، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، طبع سوم ۲۰۰۵ء۔

شعر شورا نگیز (جلد اول)، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، تیسرا ایڈیشن ۲۰۰۶ء۔

شعر شورا نگیز (جلد دوم)، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، تیسرا ایڈیشن ۲۰۰۷ء۔

لفظ و معنی، الہ آباد، شہزاد، اشاعت دوم ۲۰۰۹ء۔

فراقی، تحسین، ڈاکٹر: تنقیدات تحسین فراقی (منتخب مقالات)، مرتبہ اشتیاق احمد، لاہور، القمر انٹر پرائزرز،

طبع اول ۲۰۱۳ء۔

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: اردو تدریس، لاہور، الو قار پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔



اردو زبان و ادب، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔

نوزیہ اسلم، ڈاکٹر: اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء۔

قاسمی، ابوالکلام، ڈاکٹر: شاعری کی تنقید، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، اشاعت دوم ۲۰۰۸ء۔

کیفی، برج موہن دتا تیریہ، پنڈت: کیفیہ، لاہور، معین الادب، ۱۹۵۰ء۔

گیان چند جین، ڈاکٹر: لسانی جائزے، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۲۰۰۵ء۔

محمد آفتاب احمد ثاقب، ڈاکٹر: اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول (جلد اول)، راولپنڈی، اسد محمد پرنٹرز،

طبع اول ۱۹۹۳ء۔

محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔

محمد ہادی حسین، سید: مغربی شعریات، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع سوم ۲۰۱۰ء۔

مسعود حسین خان، پروفیسر، ڈاکٹر: شعرو زبان، دکن، حیدر آباد، ۱۹۶۶ء۔

اقبال کی نظری و عملی شعریات، لاہور، اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر، طبع اول ۱۹۸۳ء۔

مسعود حسین رضوی ادیب: ہماری شاعری معیار و مسائل، لاہور، پاپلر پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۹ء۔

نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر (مرتب): اقبال کا فن، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اشاعت چہارم ۲۰۰۷ء۔

اسلوبیات میر، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اشاعت چہارم ۲۰۰۰ء۔

اردو زبان اور لسانیات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔

ادبی تنقید اور اسلوبیات، نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اشاعت دوم ۲۰۰۱ء۔

ناشاد، ارشد محمود، ڈاکٹر: اردو غزل کا تکنیکی، ہیئت اور عروضی سفر، لاہور، مجلس ترقی ادب، اشاعت اول ۲۰۰۸ء۔

ناصر عباس نیر، ڈاکٹر: ساختیات — ایک تعارف (منتخب مقالات)، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۱۱ء۔

لسانیات اور تنقید، اسلام آباد، پورب اکادمی، طبع اول ۲۰۰۹ء۔

نجم الغنی، مولوی رام پوری: بحر الفصاحت (جلد اول)، مرتب، سید قدرت نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول

۱۹۹۹ء۔

بحر الفصاحت (دوم)، مرتب، سید قدرت نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول ۲۰۰۱ء۔

بحر الفصاحت (سوم)، مرتب، سید قدرت نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول ۲۰۰۱ء۔

بحر الفصاحت (چہارم)، مرتب، سید قدرت نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول ۲۰۰۲ء۔

وحید الدین سلیم: افادات سلیم، لاہور، شیخ مبارک علی اینڈ سنز، س۔ ن۔

وزیر آغا، ڈاکٹر: تنقید اور جدید اردو تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت اول ۱۹۸۹ء۔

وقار احمد رضوی، ڈاکٹر، سید: معروضی تنقید، کراچی، رائل بک کمپنی، اشاعت اول ۱۹۸۹ء۔

ہاشمی، حمید اللہ شاہ: فن شعر و شاعری اور روح بلاغت، لاہور، مکتبہ دانیال، س۔ن۔

یونس خان، ایڈووکیٹ: جدید ادبی ولسانی تحریکیں، لاہور، دعا پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

### رسائل / مجلات:

اخبار اردو، ماہنامہ، جلد ۲۶، شمارہ ۳۰، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، مارچ ۲۰۰۹ء۔

اخبار اردو، ماہنامہ، جلد ۲۷، شمارہ ۸، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اگست ۲۰۱۰ء۔

افکار، جوبلی نمبر، شمارہ ۳-۴، مکتبہ افکار کراچی، جون جولائی ۱۹۷۰ء۔

اوراق، ماہنامہ خصوصی نمبر، شمارہ نومبر دسمبر، اوراق چوک، لاہور، اشاعت ۱۹۸۴ء۔

اوراق، ماہنامہ لاہور، سالنامہ اکتوبر نومبر، جلد ۲۰، شمارہ ۱۰-۸، اوراق چوک، لاہور، نومبر ۱۹۸۵ء۔

بہترین ادب ۱۹۵۱ء، جلد پنجم، ادب لطیف، لاہور، اشاعت ۱۹۵۲ء۔

تخلیقی ادب، شمارہ ۳، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

دریافت، سالنامہ، شمارہ ۶، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء۔

غالب، شمارہ ۱۹، ادارہ یادگار غالب، کراچی، ۲۰۰۰ء۔

ماہ نو، غالب نمبر، شمارہ ۳، جلد ۵۱، مطبوعات پاکستان، لاہور، اشاعت مارچ ۱۹۹۸ء۔

نقوش، غالب نمبر (حصہ اول)، شمارہ ۱۱۱، ادارہ فروغ اردو، لاہور، فروری ۱۹۶۹ء۔

نقوش، غالب نمبر (حصہ دوم)، شمارہ ۱۱۳، ادارہ فروغ اردو، لاہور، فروری ۱۹۶۹ء۔

نقوش، غالب نمبر (حصہ سوم)، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ۱۹۷۱ء۔

نقوش، ادبی معرکے نمبر ۲، شمارہ ۱۲۷، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ستمبر ۱۹۸۱ء۔

### تواریخ:

تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: اردو ادب کی تاریخ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

جالبی، جمیل، ڈاکٹر: تاریخ ادب اردو (جلد اول)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۵ء۔

تاریخ ادب اردو (جلد دوم)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع سوم ۱۹۹۴ء۔

تاریخ ادب اردو (جلد سوم)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول ۲۰۰۶ء۔

تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند، آٹھویں جلد، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۷۱ء۔

### کلیات شعری:

انیس، میر ببر علی: کلیات انیس، مرتبہ رانا خضر سلطان، لاہور، بک ٹاک، ۲۰۰۶ء۔

حالی، الطاف حسین، مولانا: کلیات نظم حالی (جلد اول)، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۶۸ء۔

محمد اقبال، علامہ: کلیات اقبال اردو، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، اشاعت سوم ۱۹۷۷ء۔  
میر تقی میر: کلیات میر، مرتبہ عبدالباری آسی، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء۔

### لغات / فرہنگ:

احمد دہلوی، سید، مولوی: فرہنگ آصفیہ (جلد اول تا چہارم)، لاہور، مرکزی اردو بورڈ، ۱۹۷۷ء۔  
اردو لغت تاریخی اصول پر (جلد اول تا بائیس)، کراچی، اردو کٹسٹری بورڈ۔  
جیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت (جلد دوم)، دہلی، امپو کیشنل پبلیشنگ ہاؤس۔  
حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز: کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم ۱۹۸۵ء۔  
نور الحسن، مولوی: نور اللغات (جلد اول تا چہارم)، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۵ء۔  
وارث، سرہندی: علمی اردو لغت (جامع) لاہور، علمی کتاب خانہ، ۲۰۰۳ء۔

### ENGLISH BOOKS & DICTIONARIES:

1. Encyclopaedia Britannica
2. F.Steingass, A Comprehensive Persian English Dictionary.  
Oriental Book Reprint Corporation, First Indian Edition, 1972.
3. F.Steingass, A Learner's Arabic-English Dictionary, Asian  
Publishers, 1978.
4. F. L. Lucas, Style, Pan Books London, 1964.
5. John Middleton Murrey, The Problems of Style, Oxford  
University Press, 1952.

### WEBSITES:

[www.ghalib.org](http://www.ghalib.org)

[www.urduseek.com/ghalib](http://www.urduseek.com/ghalib)

